

بناء لغة الشعر



تأليف جون كوين
ترجمة الدكتور أحمد درويش

جون كوين

بناء لغة الشعر

ترجمة وتقديم وتطبيق

الدكتور أحمد درويش

دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون
كلية دار العلوم — جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة الزهراء

٨ شارع عبدالعزیز - عابدين - القاهرة



هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

Structure du Langage Poétique

Jean Cohen

Paris - Flammarion - 1966

مقدمة الترجمة

هذا كتاب عايشته سنوات متتالية ، وقراته على مستويات مختلفة من القراءة ، ثم أتيح لى أن التقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط فى ذهنى كثير من قضاياها بمماثلة فى الشعر العربى وأن يدفعنى كل ذلك الى ترجمته للعربية •

قرأت عنه فى بادئ الأمر حين كنت أتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين ، فلم أجد أحدا تعرض للنقد اللغوى ، أو للبنائية ، أو لتطبيق « المناهج العلمية » السائدة فى فروع المعرفة الانسانية الأخرى ، على الشعر ، الا أشار الى « بناء لغة الشعر » ثم سعى الى الكتاب فقلبته بادئ الأمر بغية استكشاف النقاط التى كنت أعنى بها فى بصوت لى آنذاك والتى تستحق وقفة متأنية أمامها ، ولكن ذلك التقلب كشف لى أننى أمام كتاب متميز ينبغي ألا يؤخذ مجزءا وألا ينظر فيه على عجل ، فعدت اليه مرة ومرات ، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هذه النظرية البنائية الغامضة التى كان يجرى تقديمها لينا دائما فى صورة تتشابه فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التى تتحرك فى دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيها ، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهضة تقنع من الاستكشاف بصورة غائمة الأبعاد ، ولابد من القول هنا بأن هذا اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم اليها فحسب ، ولكنه يشيع كذلك فى اللغات الأجنبية التى نشأ فيها هذا المذهب والى قد يعثر القارئ فيها على كتاب صغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارئ العادى فاذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال • وقد يعثر القارئ فى المقابل على كتاب مفصل يتناول جوانب مختلفة من المذهب البنائى ، فى الدراسات اللغوية أو الشعرية أو دراسات الأنثروبولوجى أو التحليل النفسى والدراسات الفلسفية ، وبقدر ما تصبح

فكرة القارئ مع هذا النوع من الكتب أكثر ثراءً واتساعاً ، فإنها تتعرض في الوقت ذاته لأن تصبح أكثر تهويماً إذا أعوزتها النماذج التطبيقية الحية .

ان جانباً من الصعوبة في مثل هذا اللون من الكتابات ، يكمن فيما يبدو لى ، بالنسبة للقارئ العربى ، في اعتماده كثيراً على سرد جزئيات تاريخ المذهب ، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة الى مناخ حضارة مختلفة ويصعب في كثير من الأحيان تصور جدوى جزئياته في غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضارة ، ويمكن الجانب الثانى من الصعوبة في الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغرى جذوره عادة بالتشعب وقد تغيب مسار الخطوط فيه عند اقتتاد النماذج التطبيقية أو امكان استحضارها في ذهن القارئ المتخصص .

لكن الكتاب الذى بين أيدينا يتلا في هذا اللون من بواعث الصعوبة في التأليف ، فحو يثمل محل التاريخ العام للمذهب ، التاريخ الخاص للفكرة التى يثيرها ، وهى اثاره يتأتى اليها المؤلف عادة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال « تهيئة » القارئ ، وجعله — عن طريق اثاره موجبة من الافتراضات العلمية — يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تقدم اليه ، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنه أو مفروضة عليه ، ثم ان هذا الكتاب أيضا يستعيض عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحدد ، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصيل فلسفى ، وامتداد في جوانب علم اللغة وفي النقد الأدبى وفلسفة الجمال ، ولكنه اذ يقدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة ، ودون أن تغيب عنه عن قارئه الذى يستكشف معه في خبرة وتواضع أسرار متحف كبير ملئ بالكثوز الغنية دون أن يزجحه مع ذلك بالمعلومات التى لا يحتاج اليها في اللحظة التى يتكلم اليه فيها .

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى ، هي زاوية « طريقة التأليف » ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التي شكلت « المواد الخام » للكتابة ، وهي عناصر : « المنهج والقضية والنماذج » بطريقة المراوحة بين الانصرار والانفصال ، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى وجعله صالحا — من هذه الزاوية — لأن يكون نموذجا جيدا للتأليف ، يصلح من خلال عالميته أن يترجم ، ويصلح من خلال عموميته أن يكون مفيدا حتى في غير المجال الدقيق الذى يكتب عنه . لقد تعامل المؤلف مع الشعر بلغة العلم وأخضع المشاعر التى تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتى لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحدى الدقيق الذى يولد من التعارض الظاهرى بين طبيعة الشعر — وهى فى جزء منها ذاتية خاصة — وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة ، ثم الطموح الى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع أن الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير ، هذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف العابرة ، ولكن التجربة العملية أثبتت جدارته به حين ترجم الى الانجليزية والايطالية والأسبانية والبرتغالية ، ثم أيضا من خلال هذه الترجمة العربية له .

وفى زاوية « طريقة التأليف » لفت نظرى كذلك ما يمكن أن يسمى « بالعلاقة بين العلم والعالم » وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن أن تتم من خلال المواجهة التى تحدث بين ذات الباحث وموضوع البحث ، والخطوة الأولى فى هذه المواجهة دور شك هى تجرد الباحث وذوبانه فى موضوعه بالقدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسد فى بناء منطقى تسلم وحداته فيه بعضها الى بعض وقد تخففى الأعمدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى الى قواعد الفن الدقيقة أكثر مما ينتمى الى بصسمات فنان بعينه ، والى هذا النوع تنتمى كثير من الأعمال العلمية الجادة والجيدة ،

لكن بعض المؤلفات العالية ، تضيف الى هذه القواعد لمسة الباحث الذاتية فتبدو هذه القواعد الموضوعية وكأنها انصهرت في نفس رجل واحد فصدرت عنه •

وميزة هذا اللون أن القارئ يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب ، وكأنما يتوجه بالحديث اليه وحده ، وكأن موضوع « العلم » ليس شيئا منفصلا ، وانما هو همّ مشترك بينهما • هذه النبرة التي تعطى للعلم مسحة من الفن دون أن تفقده موضوعيته ، توجد في بعض المؤلفات العالية الجودة وأعتقد أن قدرا طيبا منها يوجد في هذا الكتاب •

ولقد تأكدت لي هذه السمة في شخصية المؤلف حين أتيت لي فرصة التعرف عليه أثناء إقامتي في باريس ، كنت أقيم في ضاحية غونتاني أورو و أجاور فيها البروفيسور « جون لود » أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة ، وذات مرة حدثته عن اهتمامي بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر ، فقال : ياها من مصادفة سعيدة ! إنه من أعز أصدقائي ، دعى أرتب لقاء بينكما ، وتم اللقاء في منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة ، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث التي كان ينظمها ، وهناك تعرفت على جزء من سر هذه السمة ؛ إن « كوين » ليس باحثا جيدا فقط ، ولكنه أيضا « مدرس » جيد ، يولى قضية الافهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده في بعض الأحيان في الكتاب الذي بين يدينا الى لون من التكرار والاسهاب ، وعندما تحدثت الى المؤلف عن عزمي على نقل كتابه الى العربية أعلن موافقته وسعادته ، وقاده ذلك الى أن يحدثني عن بعض ذكرياته مع العربية ، قال : « ان بيني وبين الفن العربي والشعر العربي نسبا خفيا ، فأنا أطرب اليه وأتذوقه دون أن أفهمه ، ومرد ذلك أنني ولدت في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي ، وولدت لأُم كانت تشغل بتاريخ الفن الشعبي ، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية ، وتغنني بجمع الأغنيات الشعبية ، وتغنيها لنا في البيت في كثير من الأحيان بصوتها

وعلى عودها ، ولقد أورتنى ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا الى هذا الفن وان كانت فرصة تعلم العربية لم تتح لى » •

وقلت له : ان جزءا من الأسباب التى تدفعنى لترجمة كتابه الى العربية أنه يوجد قدر غير قليل من التشابه فى الاطار العام بين طريقة نظرتة الى الشعر والطريقة التى اختطها من قبله بنحو ألف عام أحد علماء البلاغة العربية فى النظر الى الشعر وهو عبد القاهر الجرجانى فى كتابه دلائل الاعجاز ، ونظريته فى النظم وتحدثنا فى هذا الأمر كثيرا ثم قادتنا جلسات أخرى الى الحديث عن جذور نظريته هو فى بناء لغة الشعر فى الفكر الأوروبى ، وحدثنى عن الجذور اللغوية التى تمتد الى نظرية غرديناند دى سوسير وكتاباته التى أفاد منها مجمل دارسى اللغة ودارسى النقد اللغوى من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين أفاد منهم الى رومان جاكوبسون الذى تعد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية ، منذ كتب تحليله الشهير لقصيدة « القط » لبودلير سنة ١٩٢٢ ثم دراساته عن « قواعد الشعر وشعر القواعد » Gramaire de la poésie et poésie de la grammaire ، ثم مجموع دراساته التى نشرها بالانجليزية وترجمت الى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais de linguistique générale

ويثور الحديث كذلك حول علاقة منهج النقد والتحليل المتبع فى « بناء لغة الشعر » بهذه الموجة التى سادت فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين وعرفت باسم « النقد الجديد » La nouvelle critique وضمت تحتها كثيرا من المناهج التى تنتظر الى العمل الأدبى من زاوية جديدة فى مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقد فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتى كانت تمثل فى التحليل التاريخى ، أو التحليل البيوجرافى ، أو التحليل الاجتماعى أو النفسى الخالصين ، أو استنباط الواهب الانسانية من خلال النصوص ، أما اهتمامات النقد الجديد فتتوزعها ميادين أخرى مثل ميادين « علم ظواهر المعنى »

عند دوبروفسكى ، وعلم النقد النفسى عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسى) وعلم الاجتماع الأدبى عند لوسيان جولدمان ، ثم علم التحليل البنائى اللغوى ، عند شارل جينيت وتودروف ورولان بارت وجاكوبسون وبين هؤلاء يأتى جون كوين وكتابه الذى بين أيدينا ، ولا أريد أن أتوسع هنا فى هذه النقطة أكثر من ذلك ، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للاغراء الذى تفرضه المناقشة فى هذه النقطة عادة من الاشارة الى علاقة البنائية بالفلسفة ووضعها الذى تحتله فى درجات سلم (الذات - الوجود - البناء) ولا ما اذا كانت من هذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمى المنظم للفكر الانسانى أو تهدد بالقضاء على دوره وجعله مجرد ترس فى آلة كونية تدور فى « بناء » ونظام واحكام ، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا فى هذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هذا الكتاب الذى أشرت اليه من قبل ، والذى يقضى بالا يقدم للقارئ الا الجرعة المناسبة التى يتطلبها المقام ، والتى يكاد يطلبها هو بنفسه ، وأعد بالعودة الى تفصيل هذه القضايا فى دراسة مستقلة (١) .

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى الى ذلك اللون من الحوار الذى أقمته مع المؤلف حول كتابه ، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها ، وأذكر هنا على نحو خاص تلك المشكلة

(١) يمكن الاشارة هنا الى بعض المراجع التى تناولت هذه القضية :

1. Les Nouveaux philosophes : Günther Schiwy Paris- 1979.
2. La philosophie au XX siècle : François Châtelet Paris- 1973.
3. Qu'est-ce que le Structuralisme ? Paris 1974.
4. La linguistique structurale : G. C. lepschy Paris 1976.
5. Comprendre le structuralisme : I. B. Fage, Paris 1968.
6. Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.
7. Semantique de la Poésie : T. Todrov Paris 1979.
8. L'analyse structurale du récit : R. Barthes Paris 1981.

٩ — مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د . زكريا إبراهيم

القاهرة ١٩٧٦

١٠ — نظرية البنائية فى النقد الادبى : د . صلاح فضل .

القاهرة ١٩٧٨

التي اعترضتني أثناء التمهيد للترجمة عندما وجدت المؤلف يشير في الباب الخامس عند معالجة قضية « الربط » الى أن الرومانتيكين اذا كانوا قد أكثروا من ادخال الجمل الغريبة على السياق (المنطقي) في مجرى البناء الشعري ، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك ، ثم أضاف : (الدليل على ذلك هذه القصيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر . والتي نقلها برنز شفج في كتابه ميراث الكلمات وميراث الأفكار ، والتي لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف في ايراد جزء من النص ، ووجدت أن هناك مشكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص ، فالترجمة الدقيقة تقتضى العودة الى نص القصيدة العربية ، والمؤلف ومن نقل عنه لم يشيرا الى اسم الشاعر ولا حتى الى موطنه ، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصعب تقليب دواوين الشعراء على امتداد مائة عام بحثا عن ثلاثة أبيات ، ثم ان المؤلف نفسه لم يشير الى الصفحة ولا الى الطبعة التي رجع اليها في كتاب « برنز شفج » وهو بالاضافة الى ذلك كتاب طبع في أوائل هذا القرن ونفدت طبعته . وشكوت الى المؤلف هذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر ، وبحث في مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها الى ، وقرأت الكتاب حتى وصلت الى الموضع الذي اقتبس فيه برنز شفج القصيدة ، فاذا به يقول في مقدمتها : « انها قصيدة شرقية جميلة » دون أن ينص على أنها عربية ، وحين أطلعت « جون كوين » على النص ، قال لى : انك لم تجد فقط حلا لمشكلتك ، ولكنك أهديت لى أيضا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك في طبعتي التالية .

اذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحوار بين المؤلف والمترجم فان هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فيها الحوار بينه وبين نفسه ولغته حيناً وبينه وبين قارئه الذى ينتمى الى تراثه الثقافى حيناً آخر ، وأول هذه المشاكل يتصل بالهدف والجدوى اللذين

يتم على أساس منهما اختيار عمل بعينه لكي يقدم للقارئ العربى ،
ثم تأتى مشاكل أخرى تتصل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بتحقيق
الهدف وتقريب الجدوى ونود أن ندير معاً حواراً حول كل من هاتين
القضيتين •

وفيما يتصل بالنقطة الأولى فإن قضية جدوى الترجمة فى ذاتها —
ودورها الهام فى انعاش بل ايجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب —
قد حسمتها الحضارة العربية حين اختارت هذا الطريق فى نهضتها
القديمة والحديثة ، وأكدتها ظواهر التطور فى تاريخ الفكر عندنا والتى
أثبتت أنه كلما أغلقت النوافذ فسد الهواء الداخلى واعتل الجسد •
لكنه فى إطار هذه المسئلة تبقى هنالك درجات كثيرة على سلم اختيار
ما نترجمه وعلى أساس منها تتفاوت درجات الجدوى العاجلة أو الآجلة
الثابتة أو الطارئة وتزداد المسافة قرباً ودقة وخفاء فيما يتصل بالأدب
الحديث على نحو خاص ، فمن ناحية ، نستخدم أو نحاول أن نستخدم
الهيكل الخارجى والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلاتها فى الآداب
الأوربية ، المسرح والرواية والقصة القصيرة والمقال وحتى الشعر ،
الذى أصابه تطور هائل فى الشكل والوظيفة ووسائل الأداء ، ولكننا
من ناحية أخرى نحاول أن نحفظ لهذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها
بقارئ معين ويصلها بتراث معين ، ومن خلال القدرة على تحقيق
التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختيار المترجمات
الأدبية •

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول « بناء لغة الشعر » أقرب الى
تحقيق الجدوى من خلال هذا التصور ؟

ان الدخول الى عالم الشعر من خلال لغته ، يبدو أقرب مدخل
يقود الى جوهر الشعر وإلى جوهر الشعر الغنائى على نحو خاص ،
وإذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله الى هذا اللون الأخير ، فإن

أبحاث « لغة الشعر » تبدو حميمة الصلة به ، والذي يؤكد هذا أن النقد العربى القديم ، انتهى فى قمة تطوره الى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وان كان دور اللغة فيها واضحا ، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى مفتاح الباب السادس : « نحن لم نتوقف •• عن الحديث عن النحو حيث تصددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ••• ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » : ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركييبى للغة ••• لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت اهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها » •

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة فى دلائل الاعجاز : « اعلم أن ليس النظم الا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيع عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشيء منها » (١) • بل ان مواطن التقارب قد تمتد الى أبعد من هذا قليلا حين نرى « جون كوين » يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية ، بقضية الاسناد وزوايا الاسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول الى خبر أو تبقى صفة أو تتحول الى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذى سيراه القارئ مفصلا فى ثنايا الكتاب ، هذا الاحتفاء يذكر — وأقول فقط يذكر — باهتمام مقابل أقامه عبد القاهر فى دلائل الاعجاز لمباحث الاسناد والخبر والصفة ودورهما فى النظم : (مثلا : فصل فى

(١) دلائل الاعجاز : تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي : ص ٨١ •

القول على فروق في الخبر : خبر جزء من الجملة ، وخبر ليس بجزء من الجملة ، ولكنه زيادة في خبر آخر سابق له كالحال والصفة • ص ١٧٣ وما بعدها) وأيضا (مقالة في الخبر والاسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقد تذكر بعض مسائل الباب الخامس الذي عقده المؤلف هنا تحت عنوان « الربط » بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول في الفصل والوصل : ص ٢٢٢ وما بعدها) •

اننى لا أريد بالطبع أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصل بينهما ما يقرب من ألف عام وينتمى كل واحد منهما الى حضارة مختلفة ، وينطلق أولهما في الأصل من باعث ديني وينطلق ثانيهما من بواعث علمانية بل ولا يقتصر الأول على الشعر وان تعرض له على حين يكرس الثانى هدفه ومنهجه ونماذجه للشعر ، ولكننى مع ذلك أردت أن أشير الى أن معالجة الشعر من خلال « بناء لغته » تدخل في نسيج اهتمامات الناقذ العربى منذ ألف عام وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقذ والمتذوق العربى المعاصر صورة عصرية من هذه المعالجة مضالفا اليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفته الدراسات اللغوية وكادت به تلحق بالمعلوم التجريبيى فى صرامة قوانينها تتقدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الانسانية ، وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا ، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج علم الاحياء فى قياس ظواهر « علم الشعر » ورصد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ فى دقته حدا يجعله صادقا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنا كما حاولنا أن نثبت ذلك فى كثير من الهوامش والتعليقات التى صاحبت هذه الترجمة •

يتصل بقضية الجدوى كذلك منهج هذه الدراسة فى استخدام المصطلحات ، وهو منهج قد يسهم فى تعديل فكرة بعض نقادنا عن « الحداثة » والحد من التطرف الذى يحدث غالبا فى هذا المجال ، فالؤلف هنا يعتمد على امتداد الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة

و « النحو القديم » وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمي الى هذين الحقلين ومن أمثلة ذلك :

Méthaphore	استعارة	Ecart	مجازة
Redondance	اطناب	Elips	ايجاز
Enjambement	تضمين عروضي	Inversion	قلب
Disjonction	فصل	Conjonction	وصل
Alliteration	جناس	Determination	تعريف

ومن الحق هنا أن يقال ان هذا ليس اتجاه المؤلف وحده ولكنه نزعة تشيع عند البنائيين بصفة عامة ، فيكثر عندهم العودة الى المصطلحات البلاغية التقليدية ، مصطلحات أرسطو حتى ليتمكن أن تسمى البنائية من هذه الزاوية بالارسطوية الجديدة néo - aristotélisme (١) ، ومن الممكن لنا من خلال رؤية تجربة انعاش المصطلحات القديمة واعادة الحياة اليها ، أن نفكر بدورنا في اعادة النظر في الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحوية الموجودة في تراثنا والذي لا يجرى على ألسنة نقادنا المحدثين الا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظل في الغالب غامضة وغير محددة ، وعند اعادة النظر لن يقف الأمر عند قضية المصطلحات بل ينبغي أن يتعداها الى طرح التساؤلات حول مدى امكانية الاستفادة العميقة من التراث وعلاقة ذلك بتحقيق معنى المدانة .

ما الوسائل التي يمكن أن يتبعها المترجم لكي ينقل جدوى العمل من لغة الى لغة أخرى ؟

هذه قضية شائكة فالمترجم الدقيق غالبا ما يقع بين فكي " « الأمانة » و « الاقهام » وعليه أن يحفظ التوازن بينهما ، وهذا التوازن

(1) voir, J. B. Fages, Comprendre Le Struc, p. 103.

تزداد دقته في ترجمة الشعر على نحو خاص ، والكتاب الذى بين أيدينا ملئ بنماذج الشعر الفرنسى التى قامت الدراسة العلمية عليها ، وكان لابد لكى يفهم القارئ العربى « مغزى » القاعدة أن تنتقل اليه بطريقة أو بأخرى « خاصة » النموذج الذى تقوم عليه القاعدة ، وكان ذلك يدفعنى فى بعض الأحيان الى أن أترجم الشعر شعرا ، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهم فيها على القافية ومع ذلك تجيء الأبيات موزونة مقفاة بدقّة ، فإن الترجمة ينبغى أيضا أن تكون موزونة مقفاة ، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه فلا بد أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك ، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها ، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما * ومن هنا فقد كنت ألجأ عندما يتعذر ذلك الى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الأصيل وأن أشير فى الهامش الى بيت من الشعر العربى يقرب تصور القاعدة ، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية فى كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية — لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية — تبدو الترجمة النثرية كفيلة بإفهام القاعدة *

فى كثير من الأحيان كنت ألجأ الى إثارة قضايا موازية فى هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربى ، وتصلح هذه الدراسة — فيما أرى — لتكون منطلقا لإثارة بعض الأسئلة حولها ، ولا شك أن هذه التعليقات لم تستفد الا جزءا قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون آخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أو لنص الكتاب الأصيل ، ولقد أردت فقط أن أبين أن ذلك المنهج يصلح للتطبيق على شعرنا العربى وقد يساعد فى إيجاد مخرج لبعض المأزق التى تحيط بنقاد الشعر العربى الحديث ودارس التراث على سواء *

ثم رأيت أن هناك اشارات كثيرة فى النص الأصيل الى أسماء أعمال فنية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية لم يعلق عليها

المؤلف ربما لعدم حاجة القارئ الأوربي الى ذلك التطبيق وقد لا تكون لدى القارئ العربى درجة الألفة نفسها بهذه الأعمال فعلقت عليها فى هوامش الصفحات وأشرت الى تعليقاتى بعلامة (✱) والى تعليقات المؤلف بالأرقام .

على أن أكثر هذه الاشارات أهمية كان يتصل بأسماء الأعلام وقد وقفت أمام هذه الأسماء من زاويتين ، الأولى تتصل بطريقة كتابتها بحروف عربية ، والثانية تتصل بقدر المعلومات الواجب توافره لدى القارئ حولها لكى يتمكن من فهم ما يثار من قضايا تتصل بها ، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغات الأوربية ، وربما الفرنسية على نحو خاص ، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة ، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفى مقدمتها اسم المؤلف نفسه Jean Cohen الذى ينطق « جون كوين » دون أى نطق لحرف H وكذلك Je Lisl دى ليل دون اشارة الى S وأيضا Barthes بارت الذى لا يشار فيه الى es الا فى لهجة جنوب فرنسا أو Bai'ly بايى الذى ينطق بالياء مع كتابته LL وهكذا . . وكان السؤال هل يكتب الاسم بحروف عربية تتوافق مع الحروف الفرنسية أو مع النطق الفرنسى ؟ واخترت فى النهاية أن أكتبه أقرب ما يكون الى النطق حسب تصورى ثم أن أضع مع ذلك فى المرة الأولى التى يرد فيها اسم العلم حروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عونا على تصحيح بعض ما يمكن أن أقع فيه من خطأ ، أو من تقدير شخصى لتقصير حركة أو تطويلها أو امالتها نحو احدى الحركات العربية المألوفة والتى لا تتفق بالضرورة مع نظام الحركات الفرنسية .

أما من الزاوية الثانية فقد رأيت أن الأعلام لا تتساوى جميعا فى أهميتها بالنسبة للقضايا الرئيسية الواردة فى الكتاب ، ومن ثم فقد اخترت نحو خمسين علما يمثلون الصلب الرئيسى الذى تتصل به

فكرة المؤلف في « بناء لغة الشعر »، وقدمتهم للقارئ العربى فى شبه معجم صغير للنقد الأدبى الحديث ، ولم أثنأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فأفردت لهم ملحقا خاصا فى نهاية الكتاب •

بقى أن أشير الى أن المؤلف لم يكن قد أعد فهرسا مفصلا لموضوعات الكتاب واكتفى بكتابة عناوين الأبواب الخمسة فى فهرسه الأخير ، وقد اعتقدت أن مما يساعد القارئ أن أقدم له فهرسا مفصلا بجزئيات المسائل التى تضمنتها هذه الأبواب •

وبعد •• فأننى مدين بتقديم هذا الكتاب الى القارئ العربى ، لكثير من أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرأت لهم فى مصر أو فى فرنسا ، ولأسرتى الصغيرة التى توفر لى أكبر قدر من الرعاية يعين على العمل ، ولأصدقائى الذين لا نكف معا عن إثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضايا الفكر وهموم الثقافة ، الى كل هؤلاء أقدم خالص عرفانى ••

واسأل الله أن يهديا جميعا سواء السبيل ،،،

أحمد درويش

القاهرة فى ٢١ يناير سنة ١٩٨٥

مدخل في ميدان البحث ومنهجه

الشاعرية :

علم موضوعه الشعر • وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه • كانت تعنى جنسا أدبيا هو « القصيدة » التي تتميز بدورها باستخدامها للآليات • لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين ، أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر تطور ، يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية : بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب الى الفعل ، من الموضوع الى الذات وهكذا أصبحت كلمة « الشعر » تعنى التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه « القصيدة » ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن « المشاعر » أو « الانفعالات الشعرية » • بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات ، أصبحت كلمة « الشعر » تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر ، أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى ، وشعر الرسم ... الخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valéry : نحن نقول عن مشهد طبيعي : انه شاعري ، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة ، وأحيانا نقول عن شخص ما : انه شاعري (١) ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ هذه اللحظة ، وهو يغطي اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود •

ونحن لا نريد على الإطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة « الشعر » ولا نعتقد ان الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود

Propos sur La Poésie, Pléiade, p. 1362. (١)

الأدب ، وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة ، بل ان من الممكن تماما معالجة « شاعرية عامة » يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية (٢) .

لكننا لأسباب منهجية بحثنا نعتقد انه من الأفضل أن نصدد في البدء حقل البحث وأن لا نعالج الا الجوانب الأدبية — بالمعنى الحقيقي للمصطلح — من الظاهرة الشعرية ، وهذا يعني بالنسبة لنا تحليل الأُسْكَال الشعرية في اللغة ، وفي اللغة فقط ، فإذا استطعنا أن نحصل على نتائج ايجابية من هذا التحليل ، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبي ، ويبدو لنا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام ، وأن نبحت عن الشعر (في المكان الذي يبدو أنه — أفضل أماكنه ان لم يكن مكانه الوحيد) في الفن الذي ولد فيه والذي أعطاه اسمه ، في ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة . ومع ذلك فكلما « القصيدة » ذاتها ليست خالية من الغموض ، فقد أصبح الآن شائعا أن يقال : « قصيدة النثر » وهو تعبير ينزع في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذي كانت تتمتع به حين كانت متميزة بانها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة ، تقليديا ، ومقننا بدقة ، فان القصيدة كان لها لون من الوجود « القانوني » غير قابل للمعارضة ، فقد كان يعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم ، و « نثرا » ما لم يوافق هذه القواعد ، لكن التعبير الذي يبدو متناقضا « قصيدة النثر » يجبرنا أن نعيد تعريف « القصيدة » .

(٢) هكذا فعل على سبيل المثال — ميكيل دوفرين في كتاب جذاب
أسماء « الشاعرية » .

نحن نعلم ان اللغة تحلل على مستويين صوتي ومعنوي (١) ،
والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص
المستوى الصوتي فقد قفنت وسميت ، ونحن نسمى « الشعر » كل
شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص ، فهي
تلاحظ للوهلة الأولى ، وهي محددة بدقة وما زالت تمثل اليوم في عين
الجمهور معيار الشعر ، لكن الواقع ان هذه الخصائص ليست هي وحدها
خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوي أيضا توجد سمات خاصة
تمثل رافد ثانيا للغة الشعرية ، وهذه السمات كانت بدورها موضع
محاولات للتفنن على يد « البلاغيين » . ومع ذلك فانه لأسباب ينبغي
تحليلها ظل « قانون » البلاغة اختياريا ، على حين كان « قانون » الوزن
اجباريا ، وظلت صفة « شاعري » لمدة طويلة مواجهة لصفة « بلاغي » ،
وظل الحجم الهائل للكلام « الموزون » والموزون فقط ، يشهد بالتمييز
الكبير الذي حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة
للن الشعرى .

وأيا ما كان فالأمر فان القضية الرئيسية ، هي ان اللغة لديها
سبيلان للاداء الشعري ، وان هذين السبيلين ظلا مستقلين . واذا كان
« الكاتب » الذي يهدف الى أداء شعري دقيق يظل حرا في أن يجمعهما
معا أو على العكس في أن يستخدم أحدهما دون الآخر ، فانه نتيجة
لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة :

الأول : يعرف تحت اسم « قصيدة النثر » ، ويمكن أن نسميه
« قصيدة معنوية » فهو في الحقيقة لا يلعب الا على وجه واحد من
اللغة الشعرية ، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل ،

(١) المستوى المعنوي Srmantique يطلقه اللغويون عادة بمعنى
الدراسات المعجمية Lexical ، لكننا نعطيه هنا مؤقتا معنى أوسع
يشمل أيضا الدلالة النحوية .

والى هذا النمط تنتمى مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Maldorn
(*) Les chanson de أغنيات مالدرن أو Une Saison en enfer (*)
فصل فى الجحيم مما يؤكد أن الرافد المعنوى الكافى وحده يمكن أن
يخلق الجمال الشعري ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثانى ،
الذى يمكن أن نسميه « قصيدة صوتية » لأنها لا تستغل إلا الرافد
الصوتى للغة الشعرية ، حيث لا يمكننا أن نصنف تحت هذا النمط
أى انتاج أدبى مهم ، وكل ما ينسب اليه هو انتاج النظامين من الهواة
قليلى الخبرة الذين يقتنعون بإضافة القافية والوزن الى كلام يظل من
الناحية المعنوية نثرًا . ومن هنا جاءت التسمية الازدرائية لهذا النوع
« النثر الموزون » وهى تسمية يبدو أنها تصدت فى مراتب العطاء الشعري
تمييزا ليس فى صالح الجانب الصوتى « الوزن » .

لكن القصيدة بالنسبة لنا ليست فى تقييم جوانب العطاء الشعري
من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما
على حدة فإن الواقع انهما ظلا يستخدمان معا من خلال التراث الشعري
الفرنسى ، وأنها عندما يجمعان معا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذى
يرتبط على الفور فى نفوسنا باسم « الشعر » كما نجده فى « أسطورة القرون
(*) La Legend des Siecles أو أزهار الشر (*) Les Fleurs du Mal
وهذا هو ما يمثل النمط الثالث من القصيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر
« الصوتى — المعنوى » أو بالشعر الكامل .

(*) ملحمة نثرية للكاتب الفرنسى ايزيدور دوكاس المعروف بكونت
لوتريمون (١٨٤٦ — ١٨٧٠) طبعت فى ست أغنيلت (١٨٦٨ ، ١٨٦٩) فى
شكل كابوس سادى ، تتفجر منه الثورة المطلقة على كل نظم المجتمع .

(المترجم)

(المترجم)

(*) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسى رامبو .

(*) نيكور هيجو .

(*) بولس .

هذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة في الجدول التالي :

النمط	صوتى	معنوى
قصيدة النثر	—	+
النثر الموزون	+	—
الشعر التام	+	+
النثر التام	—	—

لقد أدخلنا في هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر في مواجهة الشعر الكامل أو « الشعر » فقط ، ومع هذا فإننا لكى نشير الى اللغة غير المنظومة ، حتى ولو كانت من الناحية المعنوية « شعرية » فسوف نحافظ على استعمال كلمة « النثر » متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم وبين النثر والشعر لكى نبعد كل غموض •

إذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا في « قصيدة الشعر » فإن ذلك يأتى امثالاً لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة ، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا أننا نخاطر بتضيق النتائج ، غنى « قصيدة النثر » في الواقع بوجود بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد في قصيدة « الشعر » ليس هناك شك في ان الشاعر في « قصيدة النثر » متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى ، فليس من السهل — وخاصة في اللغة الفرنسية — أن يطوع الشاعر اللغة تماماً كما يريد مضحياً بقيود الوزن والقافية — وهكذا أخذ فاليري على بودلير (Baudelaire) انه دفن « خادمته ذات القلب الكبير » * في « مكان معشوب حقير » * لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور » * في البيت التالى ، مفضلاً بهذا « القافية »

على المعنى • ومع ذلك فإنه يبدو لنا انه في أغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبي القوة الشعرية ، واننا لن نفقد شيئاً حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوي عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلا ينقصوا شيئاً من امكانيات أدواتهم •

كل اختيار للمادة الملاحظة (في أى بحث) يحمل في ذاته جانباً من المجازفة لا يمكن تلافيه ، و « العينات » ينبغي أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين : أن تكون « ضيقة » بطريقة كافية بحيث لا تحبط همه الباحث ، وأن تكون « واسعة » بطريقة كافية بحيث تسمح باعطاء مؤشرات • ونحن حين حددنا دراستنا في « قصيدة الشعر » وضعنا حداً أول ، وسوف نضع حداً ثانياً حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسي ، وليس من شك في انه لكى نبني نظرية « لشاعرية النص الأدبي » جديرة بهذا الاسم ، ينبغي أن نعمل الخصائص المشتركة في كل القصائد ، في عدة لغات ، أو عدة ثقافات ، لكنه في مثل هذا المجال الذى لم يكسده طرق ، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة أكثر الحاحاً ، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة في المقام الأول فإذا خلصنا الى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسي ، فسوف يكون هذا في ذاته نتيجة عظيمة القيمة ، يمكن أن يمتد طموحها بعد ذلك الى محاولة الاتساع بها الى قصائد أخرى في لغات أو ثقافات أخرى •



لقد حددنا الآن بالدقة موضوع بحثنا — وهو « قصيدة الشعر » في اللغة الفرنسية من جانبيها الصوتي والمعنوي وبقي أن نحدد الآن منهجنا •

هناك — كما قال أيتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من

(*) Sa Servente au grand Cœur.

(*) Hamble Pelouse.

(*) Jalouse.

الجمال أحدهما يسمى « الجمال الفلسفى » والآخر يسمى « الجمال العلمى » (١) ، وفى داخل هذا النمط الثانى ، تأمل محاولاتنا هذه أن تجد لها مكانا ، وكلمة « العلم » تبدو بالتأكيد لونا من « الزهو » لكنها تكون كذلك حين يقصد بها الحكم مسبقا بقيمة النتائج ، ولا تكون كذلك حين يراد بها فقط الخضوع لقوانين المنهج ، ونحن نعنى بكلمة « علمى » فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل الى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية .

هناك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر والى أحدهما بالضرورة ينتمى — باتفاق الآراء — أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعرية اذن يمكن أن يصاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت « الشعر » ولا توجد فى كل ما يدخل تحت « النثر » ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن نجيب عليه أى دراسة « للشعر » تلمح أن تكون علمية .

ان الطريقة التى طرحنا بها القضية تستلزم اتباع منهج معين ، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضرورة اتباع منهج مقارن ، وبالنسبة لنا فإن الأمر متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر ، وبما أن النثر هو المستوى اللغوى السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادى (٢) ونجعل الشعر — مجاوزة — يقاس درجته الى هذا المعيار ، ومصطلح « المجاوزة » Ecart هو الذى اختاره شارل برينو Ch. Bruneau

(1) Propos Préliminaire in Science de L'Art, n-1. 1965.

(١) لا يقصد هنا بالمستوى العادى norme اعطاه معنى القبة ، ولكن فقط يقصد جعله الشيء المقارن به فى مقابلة المقارن وهو الشعر .

(٢) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح « المجاوزة » واضعين فى الاعتبار المصطلحات المقابلة فى البلاغة العربية ، وأولها كلمة « المجاز » بمعنى طرق التعبير التى تجرى على نسق غير النسق العام ، كما استعملها

وفاليرى عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وفى الحقيقة فإنه مصطلح لا يحمل الا معنى سلبيا ، وأن نعرّف الأسلوب بأنه « مجاوزة » فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ولكن نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى « قوالب » مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذى يستخدمه الأدب ، له قيم جمالية ، وهو « مجاوزة » بالقياس الى المستوى العادى ، واذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو « خطأ مراد » . فالمجاوزة اذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص ، بأن نقول : لماذا تعد ألوان من « المجاوزة » جمالية وألوان أخرى لا تعد كذلك .

ومع ذلك فإن مصطلح « المجاوزة » يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ، وهو لا يمكن احلال غيره محله فى هذه العملية التمهيدية التى يقوم بها علماء الأسلوب والتى سماها شارل بايى Charles Bailly مؤسس هذا العلم « رسم الحدود » لظاهرة الأسلوب . قبل أن نعرف ما هى « المجاوزات » لابد أن تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها تجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم الا من خلال المقارنة مع « المستوى العادى » . سوف نعتبر اذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح ، والقاعدة الأساسية التى سيبنى عليها هذا التحليل هى أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ، وأن لغته « غير عادية » وان الشيء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى « الشعرية » وهى ما يتجسّد عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى .

وحقيقة فإن الأسلوب يعتبر غالبا « مجاوزة فردية » طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد ، وقد عرفه بايى نفسه بأنه « تحول فردى فى

أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة فى التراث العربى وهو كتاب « الجاز » لأبى عبيدة معمر بن المثنبى (متوفى ٢٠٨ هـ) قبل أن يتحول المصطلح الى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد .
(المترجم)

الكلام » وعرفه ليوسبتيزر Léo Spitzer بأنه تحول فردى بالقياس الى المستوى العادى وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة « الأسلوب هو الرجل » غالبا في هذا الاتجاه ، ودون شك فان أحدا لا يستطيع أن يرفض تطبيق المصطلح على اللامسات الشخصية لكل شاعر وعلى طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيننا ، لكننا نستطيع أن نعطي لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا ، وذلك المفهوم كان — من ناحية أخرى — المعنى الأول لها • نحن نعتقد — على الأقل كفرض منهجى — بأنه يوجد في لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغيرات الفردية ، لنقل ان هذا القدر هو سبيل موحدة للمجازاة بالقياس الى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة في هذه المجازاة ذاتها ، وهل « الوزن » في الواقع الا « مجازاة » مقننة ، قانونا للتحول بالقياس الى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون مواز لقانون الوزن ، وإذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فان ذلك لا يعنى ان وجوده أقل ، منبثا في المضامين المختلفة ، وعلى هذا الأساس فان الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة ، وأن « الشاعرية » هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود « لغة شعرية » وتبحث عن الخصائص التى تكونها •

وتعريف كهذا يحمل مزايا منهجية كثيرة ، فهو في الواقع يسمح للشاعرية « أن تبني نفسها كعلم « كمى » فقضية « المجازاة » تؤكد تقاربا ملحوظا بين « الأسلوبية » و « الاحصاء » ، الأسلوبية باعتبارها علم المجازاة اللغوية ، وعلم الاحصاء باعتباره علم المجازاة بصفة عامة ، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثانى ، والظاهرة الشعرية اذن تتحول الى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على انها متوسط التردد لمجموعة من المجازوات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس الى لغة النثر • يقول جيرو P Guiraud ان الأسلوب

هو مجاوزة تتحدد بطريقة كمية بالقياس الى المستوى العبادى للغة (١) . وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردى لكنه ينطبق أيضا على الأسلوب النوعى ، والأسلوب الشعرى سيكون هو « متوسط المجاوزة » ، لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس « معدل الشعاعية » فى قصيدة ما .

ان الدراسة الاحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين ، احدهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها ، فليست كل المجاوزات ناتجة من الظاهرة الأسلوبية فاذا لاحظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد فى الشعر عنها فى النثر ، فليس معنى هذا بالضرورة ان الكلمات القصيرة تتميز بخصائص أسلوبية معينة ، بل ان هذا الشيوع يمكن أن يكون سببا عن طواعية « الوزن » لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيوع اذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية . ينبغى اذن قبل أن نحصى أن نعلم ماذا سنحصى ، ونحن نعتقد ان المشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفى وليس كميا (٢) . ومن هنا فان الخطوة الرئيسية فى دراسة « الشعاعية » هى تحديد خصائص الظاهرة ، وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحدس ، بل اننا نجد حتى فى بعض الأحيان — كما هو الحال عند ليوستر — دعوة الى ضرورة وجود « تعاطف » بين المحلل والنص الذى يدرسه ، لكن المنهج الذى نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال ، فحين تنتج من الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدا فى التأكد من أننا لم نخطئ ، واننا حقيقة أمام ملمح خاص مؤلف ما لنوع أدبى ما ، من خلال المقارنة الاحصائية بين هذا المؤلف ومؤلفات أخرى ، وبين هذا النوع وأنواع أخرى ، وانطلاقا من وجود « مجاوزة » ذات تردد له معنى من الناحية

(1) Problemes et méthodes de la Statistique linguistique P.U.F. 1960. p. 19.

(2) A. J. Greimas, Linguistique Statistique et linguistique Structural, Octobre. 1962' (in La Française moderne).

الاحصائية ، يمكن فقط أن نحول الى حقيقة — ما لم يكن الا فرضا على مستوى المدس أو المشاعر . لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذى ليست حساسيته الشعرية موضع شك ، مصطلح « التناسق الشعرى » على الشعر الذى توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى ، لكن المراجعة الاحصائية لهذا الفرض أثبتت عدم اطراد ، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون ، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعة والتحقيق (١) .

وفيما يخصنا فان العون الذى نطلبه من علم الاحصاء ليس متمثلا فى أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر ، ولكن فى أن يمحس فرضا يبدو لنا من خلال التأمل فى مجموعة من الأمثلة المنتقاة ، لكن المثل فى ذاته لا يدل على شيء ، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة الى حد ما ، فانه من الممكن دائما وجود أمثلة على نظرية ما ، واذا أخذنا مثلا ظاهرة القلب L'inversion البلاغية ، فإن لنا الحق أن نظن انها ملمح من ملامح الاستعمال الشعرى ، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك اذا لم نتحقق من أن « القلب » يتمثل فى قصيدة الشعر بلون من « المجاوزة » ذى تردد يعتد به من الناحية الاحصائية ؟

ان تطبيق المنهج الاحصائى يثير المشكلة — الشائكة دائما — حول تجميع « عينات » تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة ، والمجمل هنا ، هو كل القصائد التى طبعت أو عرفت (منسوبة الى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج المثلة من بين هذا الكم ، وكلما كانت النماذج المختارة أكثر ، كان حظ تمثيلها للمجموع أكبر ، لكننا ينبغي أيضا أن ننصح فى الاعتبار الضرورات التطبيقية فإن تحصى

(١). تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكوبسون وليفى ستروس لتقصيدة بولير « القط » ، فحول هذه السونيता تنطبق بعض هذه الملاحظات بالتأكيد ، ولكن البعض الآخر ربما كان صدقويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك اذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق .

ظاهرة سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالكافية فهذا أمر سهل ، لكن الأمر يبدو مختلفا عند احصاء الاستعارات حيث ينبغى فى كل حالة اجراء تحليل معنوى ، ولهذا السبب فاننا حددنا اختيارنا فى تسعة شعراء •

واذا وضعنا فى الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسى ، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فان احتمال المجازفة الذى يصاحب كل اختيار للنماذج ، يزداد هنا بطريقة ملحوظة ، ولكى نبعد مخاطر هذه المجازفة الى أبعد حد ممكن فاننا قد أتبعنا هنا المبدأين التاليين :

المبدأ الأول هو ابعاد كل منظور معيارى ؛ ان علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على أساسها الظواهر وعلم الجمال لا بد أن يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى أن يصف لا أن يحكم ، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمننا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى الا اذا كان جميلا ، والعمل الذى يفقد هذه الصفة ، أو يكون قبيحا لا يدخل فى دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون أن يلاحظوا الا الأعمال التى حكم عليها بأنها جميلة ، ويبدو ان هذا العلم قد دخل فى حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى الا اذا فصل بين « الحكم » و « الوصف » • وكما يقول بيوسرفيان Pieu Servien فان الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما « الانتقاء » و « الملاحظة » ، ولكى تتم الموضوعية المطلوبة فان « المنتقى » ينبغى ألا يكون هو « الملاحظ » وما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فانه ينبغى أن يترك مهمة « الانتقاء » الى شخص آخر •

نتيجة لذلك فاننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض أو ما اصطلح على تسميته بالأجيال ، وفى بعض المراحل فان جانبنا من هذا الجمهور

يمكن أن يخطئ ولفترة معينة ، لكن لا يمكن أن تخطئ الأجيال كلها خطأ متواصلًا ومادام الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبي في ذاته ، ولكنه صفة نطلقها على قدرته على إيقاظ المشاعر الجمالية في النفس ، فإن من الممكن أن تكون هناك كثير من الأعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف ، لكن الاحتمال قليل في أن يكون كثير من الأعمال التي اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقد اخترنا اذن شعراءنا بين الذين تأصل مجدهم في تاريخ الأدب الفرنسي وهذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضلون ولو أننا حكمنا ذلك فربما اختلف الاختيار ، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذي يبقى المعيار الوحيد الموضوعي في مجال القيمة .

المبدأ الثاني في الاختيار هو التناسق بين « العينات » الملاحظة ، فكلما كانت المادة المدروسة متناسقة ، ازدادت فرصة التعرف على الملامح المشتركة وبما أن خامة الشعر هي اللغة ، فينبغي تناسق اللغة في المقام الأول ، ولهذا السبب فإننا حددنا تحليلنا في الشعر الفرنسي ، وإذا كان هناك خصائص شعرية للغة الشعر ، فينبغي بالتأكيد أن تكون موجودة في شعر كل اللغات ، لكن البدء باستخلاص هذه الخصائص المشتركة من خلال شعمر غنى ومتنوع كشعرنا سوف يشكل في ذاته نتيجة طموحة .

من المفروض أن يستلزم تناسق المادة « تزامنها » والعينات كما يقول رولان بارت Rolland. Barthes ينبغي أن تستبعد الى أقصى حد العناصر المتتابعية وينبغي أن تتوافق مع حالة نظام ، مع « لحظة من التاريخ » (١) ومع ذلك فإنه يبدو لنا ان من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشعر الفرنسي في فترات مختلفة من تاريخه ، وهنا نطرح قضية تناسق اللغة نفسها ، فإن لغة ما لا توجد - بصفة رئيسية - الا خلال

لحظة من الزمن ، ومن الممكن أن توجد « مروحة » زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذى حدث فى اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة ، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا فى النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة ، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها ، وهى العصور التى عرفت فى تاريخ الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء •

— كورنى ، راسين ، موليير Corneille, Racine, Moliere

— لامارتين ، هيجو ، فيني Lamartine, Hugo, Vigne

— رامبو ، فيرلين ، مالارمي Rimbaud, Verlaine, Mallarme

ونحن نعتقد اننا بهذا نغطى ، ليس فقط مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع ، وانما أيضا « أجناسا » شديدة التنوع ، الشعر الغنائى ، المأساوى ، الملحمى ، الهزلى ... الخ وأنا نجمع بذلك « مادة » تعتبر فى وقت واحد ، متناسقة تصلح للبحث ، وواسعة لكى تسمح باعطاء الدلالات (٣) •

هذه المادة يمكن أن تقدم لنا مزية أخرى ، ذلك انها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة وتسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه ، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك • وسوف نرى أن هناك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهى فى رأينا ذات مغزى هام وهى ان خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة فى كل عصر بالقياس الى سابقة فى أغلب الحالات ، كيف ينبغى أن تفسر هذه الظاهرة ؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة « الخاصية » المكشوفة •

(٢) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ، ويبقى على الباحثين الذين يستخدمونها ان يضيفوا اليها لكى يصلوا الى الفاء النتائج الجسالية او تأكيدها •

إذا كانت « المجاوزة » هي الشرط الضروري لكل شاعر ، فإنه من المؤكد أن المفهوم الجمالي للكلاسيكية لم يكن شديد التجميل لاستغلالها ، ففي عصر كمصرنا ، تعد الأيسالة والتفرد قيمة جمالية ذاتها وفي العصر الكلاسيكي كان العكس صحيحا . المستوى العام بن هو « القيمة » والمجاوزة لم يكن مسموحا إلا في حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد ، وجرأة اللغة كانت تقمع بمدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسم الأكاديمية ولناخذ على هذا مثلا أورده ج انطوان (١) G. Lotoine خاصا بحروف اعطف فانه يقال : « بول ، بيير وباك » لكل لغة الأدبية تقول « بول ، بيير وباك » وهنا لون من « المجاوزة » يد في وقت واحد محدودا ومتوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة إطار اللغة العامة . لكن لمجاوزة الحقيقة في هذا المثال هي التتقطع تماما تصور « المستوى العادي » حين تقول : « بول وبيير وباك » وإذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كتلك كما قال دي بورت Des por

وجهى الشاع وصوتى ، عني التي تبكى بلا انقطاع

جرب تذكره في الفور بأنه جاوز النظام . والأدهى أن يذكره بذلك شاعر آخر هو مالاية ، وفي مثل هذه الظروف يمكن الذهاب الى حد القول بأن التصو الجمالي الكلاسيكي كان ضد الشاعرية ، وأنه إذا كانت عبقرية مبدع ، راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت أن ترحح قليلا هذه العقبة ، فإن فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح إلا في جوهر التي كان للرومانيكية جدارة ادخالها في الفن .

ونضيف لهذا أن كلمة « الشعر » بالمعنى الحديث للمصطلح ، وهو الذي يقصمه الإشارة الى طبقة محددة من الجمال (الشعرى)

لم تكنسب هذا المعنى الا بدءاً من بصر الرومانتيكي بالتحديد ، ان الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يعن القول بانها اكتشفته ، كتب جون وال Jean Wahl لقد أصبح الشعر أكثر فأكثر ذا وعى بنفسه وبجوهره ، كانت الكلاسيكية شعراً غير واعٍ فسه لكن الشعر الرومانتيكي تعرف على نفسه كعمر (١) . ومن هذه اللحظة لحظة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر ، كان من الطبيعي أن يداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئاً فشيئاً ، فما من الرومانتيكية تطور الشعر نحو ما سماه مالميرى وبريمو Brond « الشعر الخالص » وفي الحقيقة أمام شعورنا الملمر نجد انة « شاعر » أكثر التصاقاً بالتأكيد برامبو أو مالارمييه أكثرها بكورنى أو مولير ، والتزايد الذى يركده الاحصاء للخصائص القلم تكن مباحة يعيد تأكيد ذلك الاحساس الشعورى ، ان الشعر يبد أكثر فأكثر « شعرياً » كلما تقدمنا مع تاريخه ، وهى ظاهرة ربما أمكن فهمها ، وربما ساعدت على تحديد المفهوم الحديث للجمال ، حيث يلا ان كل من يشهد لونا من « الاستقطاب » خلال لون من الاقتراء التى يتزايد دائماً نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن . الشعر نظماً شعاعية الخالصة ، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخاة ، لكن هذا تصور نظرى لا يريد أن نربط به تحليلنا ، فالمنهج الاحصائى الذى أثبتناه هنا أيا كان التفسير الذى يعطى له — يؤكد التطور المترايب لبعض الخصائص اللغوية خلال ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب ، وم ظاهرة تعدد فى ذاتها نتيجة مهمة .

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة نحن نريد مقار الشعر بالنثر ، ونحن نعنى بالنثر — مؤقتاً — اللغة المستعملة ، أى موع الأشكال ، الأكثر تردداً من الناحية الاحصائية فى لغة جماعة ما ، من هذه الزاوية

فان الاستعمال هو الحكم الجيد على ما هو نثر وما ليس بنثر ،
ويكفى أن يترك المرء على سجيته لى يقول نثرا كما فى هذا النص :

مسيو جوردان : وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟

مدرس الفلسفة : نسميه « نثرا » •

مسيو جوردان : ماذا ؟ عندما أقول لنيكول : اعطنى شبشبى

واعطنى طاقيتى الليلة ، يكون هذا نثرا ؟ •

مدرس الفلسفة : نعم يا سيدى •

لكن مبدأ التناقض يلزمنا أن نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب ،
وأذن فان الترك على السجية لا يصلح معيارا هنا ، وفى الواقع فان أحدا
لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الاعداد ومن
الجهد ، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغة
« مكتوبة » تسعى لأن تكون « كتابة » واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى
من الأصل الأول ، ذو دلالة ، وبالتأكيد فان هناك أنماطا متعددة من
الكتابة مثل كتابة الروائيين ، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء ، اذا اكتفينا
بالإشارة الى أشهر الأنماط ، أيها يمكن أن نختاره لى يكون « المستوى
العادى » الذى يقاس اليه ؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه الى الذين يكتبون
بأقل قدر من الاهتمام الجمالى أى الى العلماء ، ولا نقول ان « المجاوزة »
فى لغتهم لا وجود لها ، ولكننا نقول انها تمثل الحد الأدنى •

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة ، تخرج به فى الواقع من دائرة
الأنماط التى يحكمها قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » نثر

(*) النص مقتبس من مسرحية « البرجوازى النبيل لموليير .

أو لا نثر . فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة متفاوت بعدا وقربا من أحد القطبين أو من الآخر ، الانتاج المكتوب المحمل بالمشاعر ، والنثر الأدبي له دون شك وسائله الخاصة . لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة . بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية ، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص « المجاوزة » وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جدا بين قطعة نثر لـشاتوبريان Chateau briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ، والحدود هنا شديدة الغموض ، لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن أن يخضع لقانون الوجود التام أو العدم المطلق (شعر أو لا شعر) فهذا النص اما أن يكون مقفى أو لا ، موزونا أو لا ، لكننا سنرى ان صرامة هذا القانون نفسه ليست الا صرامة ظاهرة للوهلة الأولى ، وأن قوانين الوزن نفسها توجد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى عمل شعري ، ولا يمكن أن تكون القصيدة « شعرية » مائة فى المائة ، والطريقة التى نصنف بها نصا ذا ملامح أسلوبية قوية فى اطار النثر الأدبى أو اطار قصيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة أو بأخرى ، فهذان النوعان الأدبيان يستخدمان نفس وسائل « المجاوزة » ويمكن الفرق فى « معدل التردد » وهو مقياس دائم التغير .

يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب فى شكل خط مستقيم ، يمثل أقصى طرفيه قطبين ، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر « المجاوزة » وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها ، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة فى اللغة الشعرية ، بالقرب من القطب الشعرى توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة

العلمية ، والمجازة في هذه اللغة ليست منعمة ، ولكنها تتجه نحو الصفر (١) .

ولنذكر على أى حال أن المطلوب هو مزيد من الصرامة والدقة ، فكل مستعمل للغة من أبنائها قادر على أن يحكم على ما يستعمله حكما حدسيا ، ويبقى بعد ذلك أنه ينبغي أن يحتكم الى الأدلة التى تثبت صحة حدسه الذاتى كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله .



اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الاحصائية ، اعتبار يصطدم بالتاكيد مع الشعور العلمى ، فالشعر اليوم له درجة من التقديس ، يخشى أن تبدو معها أى محاولة لاختراق نظام الميكنة داخله وكأنها محاولة للتدنيس .

« علم الشعر » ؟ ان التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض ، مادام الشعر كما اعترفنا فن يوجد فى القطب المقابل للعلم . لكن ينبغي أن نزيل مرة أخرى اللبس الذى يحدث دائما بين « الملاحظة » و « المادة » موضوع الملاحظة ، أن الشعر يقابل العلم باعتباره « مادة » لكن ذلك التقابل لا يفرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع .

ان الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد فى النجوم ولكن فى روح الانسان الذى يلاحظها ، ولا يوجد على الاطلاق فى المادة الشعرية نفسها ما يمنحها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمى ، ودون شك فان مادة الملاحظة هنا على وجه خاص

(١) لنذكر أى « بلوى » كلن يعد اللغة العلمية ، القطب المقابل للغة الأسلوبية .

معقدة وغامضة وامتدشية • وعلى حد تعبير فاليري : شيء غير قابل للتعريف تضع له تعريفا • لكن لبسا آخر يمكن أن يحدث هنا ، فإذا كان الغموض خاصة ضرورية للشاعرية باعتبارها شاعرية فهذا حقيقي بالنسبة « للمستهلك » للموضوع الجمالي ، مكمل للخطة التأمل لكن هذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضا على مستوى التحليل ، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الاطلاق هذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفوري المباشر ، فهناك مسلمات للادراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصنع شيئا ضدها ، فالأرض مازالت ثابتة في أعيننا منذ أن عرفنا أنها تدور •

هناك صعوبة أخرى تكمن في أن « الشاعرية » تشرح عناصرها من خلال لغة « نثرية » ، فالنثر هنا لغة تقعيدية موضوعها « الشعر » وهذا التناقض الأساسى يدين « الشاعرية » في أنها تفتقر الى جوهر موضوعها ذاته • فهي تعلن « تذليل » الشعر للنثر بدءا من اللحظة تتحدث فيها عن الأول بوسائل الثانى ، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهو حدث جمالى وبين تحليله وهو حدث علمى ؛ فالتأثر بالقصيدة شيء ومعرفتها شيء آخر ، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير •

وعلى أى حال فإنه ينبغى الاختيار اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليا ينبغى استقبالها فى صمت والترحيب بها ، أو اعتبار أنه شيء ينبغى أن نتكلم عنه واذن فيجب أن نحاول التكلم بطريقة ايجابية ، وهناك كثير من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحدث عن الشعر الا بطريقة شعرية ، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم الا قصيدة مركبة على قصيدة أخرى ، غنائية على غنائية ، ويقدم جورج موانين George Mounin بعض أمثلة على هذا حين يقول (١) :

« فى الشعر ، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية ، وبإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات » أو « المهمة الخالصة للشعر هى أن يقدم مكانا تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف » • مثل هذه التعبيرات لا قيمة لها لأنها ليست واضحة وليست قابلة للمراجعة وعندما تقابل مشكلة تحولها الى شئ غامض ، مع أنه — على العكس — ينبغى أن تطرح المشكلة بطريقة يمكن معها البحث عن حل يمكن فهمه ، وهناك احتمال قوى أن تكون الفروض التى تقدم خاطئة ، لكنها على الأقل سوف يكون لها فضل أن تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك ، وفى هذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدال أخرى بها حتى نصل الى الفرض الجيد • ومن ناحية أخرى فليس هناك ما يؤكد لنا أن الحقيقة يمكن الوصول اليها فى هذه المادة أو أن الاستقصاء العلمى يمكن فى النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها • ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبل أن نجرب المحاولة •



الباب الأول المشكلة الشعرية

نحن نتخذ اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا ، مع أننا لم نحددها بعد بالوضوح الكافي ، فاللغة هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها ، وهناك طريقتان لتصوير القصيدة احدهما لغوية والأخرى غير لغوية .

ان اللغة تتكون — كما يقولون — من جوهرين ، أى من حقيقتين تواجه كل منهما في ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول

De Saussur Signifiant et Signifié كما يقول دي سوسير

والتعبير والمحتوى Expression et Contenu كما يقول جيلمسليف
Hjemslev ، فالدال هو الصوت المنطوق ، والمدلول هو الفكرة أو الشيء (١) . والدلالة حسب التعريف المدرسي القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل أحدهما الى الآخر ، ومنهج الارسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة Signification

ومع ذلك فان أيا من هذين العنصرين ، اذا نظرنا اليه في ذاته ، لايعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح . على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى ينبغى كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين « الشكل » و « الجوهر » فالشكل هو مجموع العلاقات التى يستقطبها كل عنصر من

(١) اللغويون المعاصرون يطبقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشيء ، لكن بما ان كل فكرة هي فكرة لشيء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفة الظاهرية فان لنا الحق ان نتابع سياق « الدلالة » حتى الوصول الى الشيء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فان الأنسب في الغالب استخدام مصطلح « الأشياء » .

العناصر الداخلية للتنظيم ، ووجود هذا « المجموع » هو الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية .

على مستوى التعبير مثلا يوجد طريقتان فى اللغة الفرنسية لنطق الحرف « R » فهناك « R » الملقوفة * و « R » المنخمة * ، والفرق بينهما من ناحية « جوهرهما » أى من الناحية السمعية والنطقية . يتساوى فى الأهمية مع الفرق بين حرفين مختلفين مثل « R » و « L » أذن من الناحية الصوتية تمثل طريقتا نطق حرف « R » صوتين متميزين ، لكن هذا الفرق الصوتى ليس فرقا لغويا ، لأنه لا يوجد فى الفرنسية كلمتان تتقابلان من خلال هذا الفرق وحده ، كما يمكن أن يحدث التقابل بين « Rampe » و « Lampe » لوجود « R » فى أحدهما و « L » فى الأخرى .

ويمكن بنفس الطريقة أن نميز أيضا فى عنصر المحتوى بين جانبى « الشكل » و « الجوهر » ، فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وكلمة ما لا تأخذ معناها الا من خلال لعبة علاقات التقابل التى تربطها بكلمات اللغة الأخرى ، ولنأخذ هنا المثال الذى أورده يلمسليف : « ان جزءا من درجة اللون التى يعبر عنها فى الانجليزية بكلمة أخضر يدخل فى منطقة لونية يعبر عنها فى لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التى تغطيها كلمة « أزرق » فى الانجليزية ، بينما درجة اللون الماثلة بين الأخضر والأزرق لا توجد كلمة تعبر عنها فى لغة ويلز » (١) .

هذه النظرة « الشكلية » التى يطبقها البنائيون على اللغة ، سنطبقها نحن على مستوى من اللغة أى على « التوصيل » ، ففى

* نطق كالراء فى العربية .

* قريبة من حرف الغين فى العربية .

(1) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953.

داخل مستوى لغوى واحد يمثل الشعر والنثر وسيلتين مختلفتين للتوصيل ، وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما ، وهذا التواجه ذاته يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى ، وسوف نبحث نحن عن جذور هذا التواجه على مستوى التعبير ، ونحن بهذا نفصل عن الدراسة الشعرية التقليدية التي ظلت تكاد تقتصر بحثها حتى عصر قريب على جذور هذا التواجه في جانب المحتوى •

ولنأخذ في الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هذا الفرع الثانى « شعر — نثر » والتصور « الجوهرى » للشعر هنا يبدو نابعا من تعريف الشعر ذاته فنظام الوزن فى الواقع ، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصائص المشتركة بينها فى وحدات غير ذات معنى لغوى ، وإذا قصرنا النظر على الشعر التقليدى الفرنسى ، فإنه يعتمد على البحر والقافية ، أى على المقطع والصوت ، والمقطع والصوت هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أى من أصغر وحدة ذات معنى ، ولا يدخل على الاطلاق فى تحديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشكل قافية مع كلمة أخرى •



فالبحر والقافية اذن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقننة ، وهما يظهران كغطاء خارجى يؤثر فقط على الجوهر الصوتى دون أن يكون له تأثير وظيفى على المعنى ، و « المقال » المنظوم يبدو اذن من وجهة نظر « علم اللغة » مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق « جمالى » فذلك لأنه يضاف الى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتى قادر على إحداث تأثير جمالى خالص ، واللغة الموزونة اذن تتمثل فى انها : نثر + موسيقى ، والموسيقى تضاف الى النثر دون أن تغير من بنائه •

ولنأخذ هنا مقارنة دى سوسير بين اللغة ولعب الشطرنج ، والمقال الموزون هنا سوف يشبه هنا بوحدات الشطرنج المزرکشة بطريقة فنية ، والتي يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية في ذاتها ، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الاطلاق بقيمتها في اللعب ذاته ، بمكانتها ووظيفتها •

هذا التصور للشعر ، ليس زائفا كله بلا شك ، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنعيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك « موسيقى للشعر تثير الاعجاب في ذاتها ، كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة ، ولقد أعلن الناقد الانجليزى س • م فالنتين C. M. Valentine انه كان يجد لونا من اللذة في ترديد جملة مثل *barbara celarent darii ferio* مما يؤكد أن ايقاعا منتظما كهذا يأتى على نسق ٣ — ٣ — ٣ — ٣ قادر على أن يداعب الأذن • ومن نفس القبيل فأن تكرر ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد كما هو الشأن عند الأطفال لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية •

هذا التصور يمكن أن ترد عليه عدة اعتراضات • أولها الفقر النسبي للمصادر النغمية لموسيقى الكلام ، فالشعر كان في الأصل — كما هو معروف — « مَعَنَى » لكنه بالتحديد توقف عن كونه كذلك ، و « القصيدة » التي ندرسها هنا هي قصيدة « مقولة » أو حتى « مقروءة » ، وهي اذ تتحول الى هذا فانها تتخلى بارادتها عن جزء هام من روافدها الموسيقية ومن الخصائص التي كانت تكتسبها ، لقد أثبت جورج لوت Georges Lote أنه خلال فترة زمنية موحدة (يستمع فيها الى خطبة والى أغنية) تتفاوت العلاقة في الخطبة نطقا بين القصر والطول من ١ الى ٧ فقط ، على حين أنه في الأغنية تمتد هذه العلاقة بين الربع *La ronde* والـ *La quadruple croche* من ١ الى ٦٤ ، وبنفس

الطريقة فاننا حين ننتقل من التغنى الى التكلم فان الصوت ينخفض بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العلو ، ولقد لاحظ هنرى بريمون Henri Bremond بحق « أن الموسيقى يَهِنُ معناها بدءا من مقارنتها بالواقع » (موسيقى بودلير وموسيقى فاغنر Wagner مثلا) •

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التى قام بها من يسمون بالحرفيين (Lettriste) (*) ومحاولاتهم مفيدة من ناحية أسباب فشلها ذاته — فلو كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلسفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته ، فاذا كان هناك فى الواقع قيمة جمالية خالصة للصوت المنطوق فى القصيدة فلم لا تظهر هذه القيمة ظهورا هرا دون أن تشغل نفسها بالمعانى المتعلقة بهذه الأصوات • ولماذا تظل هذه الأصوات محتفظة بينها بالترتيب الوحيد الذى تبيحه اللغة ؟

لقد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة ، ثم ذهبوا الى أبعد من ذلك فاخترعوا وحداتهم الصوتية الخاصة أو على نحو أدق عناصرهم الصوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية ، ربما كان لها قيمة من الناحية الجمالية ، لكنه لا يمكن بأى حال أن يعد بين ألوان الفنون اللغوية ، فاللغة فى الواقع هى معنى ، ولا ينبغى أن يفهم من هذه الكلمة — من الناحية الاستعارية — كل ما هو قادر على الابداع أو التعبير ، ولكن ينبغى أن يفهم منها كل ما هو قادر على « الاحالة الى »

(*) الحرفية حركة فى الأدب الفرنسى تزعمها الشاعر الفرنسى الرومانى الأصلى ايزيدور ايزو الذى أصدر ١٩٢٧ ثائون حركته وكتبه « مخزل الى شعر جديد » وتتألف كتاباته وأشعاره فى هذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغة ، واعتبار « الحرف » هو الحقيقة الواحدة الثابتة . ولم تنجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الداعية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن . « المترجم »

وهو يتضمن تصاعد المحتوى أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل
أشبارى *

من هذه الزاوية ، فإن ما أراد الحرفيون أن يسموه « قصيدة »
قد أدانوه هم أنفسهم ، فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة
لأنها لم تعد لغة (١) ، وإذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية ،
فينبغي أن نقارن بين نصين متحدين في الصوت مختلفين في المعنى
وهو شيء مستحيل ، ومع ذلك فقد تقدم ريموند كينو Raymond Queneau
خطوة على هذا الطريق من خلال تجربته الذكية في « التشابه الحركي »
وهي تجربة تعتمد على تقديم معادل صوتي مصغر لبيت ما ، من خلال
التشابه في الحركات فقط ، مثل بيت مالارميه *

« المذراء والحيوية واليوم الجميل »

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

« الفلين ، والحديد ، واليوم المالح * »

والتجربة فيما يبدو لنا في غير حاجة الى تعليق *

الى هذه الاعتراضات التطبيقية — التي ليست بباطلة — يمكن أن
تضاف بعض الأدلة النظرية المنتزعة من وظيفة نظام الوزن ذاته ، ولنأخذ
حالة القافية لقد قلنا انها تقوم على مصوتات Phonèmes أذن على

(١) ج . روسيلو ، ضمن بعض قصائد « الحرفيين » في مختارات له
عن الشعر الفرنسي ولكنه أضاف إليها هذه الملاحظة « نحن لا نقر
بخصائصها الشعرية »

J. Rousselot, Anthologie de la poésie française, Paris 1962, p. 112.

* يمكن أن نتضح المحاولة أكثر لو أردنا تطبيقها على شطر من الشعر
العربي مثلاً :

الماء والخضرة والوجه الحسن

فانه يمكن أن يتحول الى :

الداء والكسرة والوجه الأشل

« المترجم »

ان هذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن أن يطبق على الوجه الآخر من المقال الشعري أى على المدلول ، وللنظرة الأولى ، فانه اذا كانت القصيدة عملا لغويا كما قلنا ، فان وظيفتها أن تحيل الى مدلول يعدد جوهرها أى يعدد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامى أو غير كلامى ، فالكلمات ليست الا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدى « معلومة » عن الأشياء ، كان يمكن للأشياء ذاتها أن تؤديها بطريقة أو فى لو أننا كنا نستطيع فهمها ، اذا لم يكن معى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فان اجابته : « الثانية والنصف » سوف تعطينى معلومة مطابقة لما كان يمكننى الحصول عليه لو اننى نظرت أنا الى ساعته •

اللغة اذن ليست الا مؤديا مَعَكُنَا عن التجربة ، وهكذا فان كل اتصال كلامى يفترض عمليتين متواجهتين ، أولاها تذهب من الأشياء الى الكلمات وهى التقنين ، والثانية تذهب من الكلمات الى الأشياء وهى فك التقنين ، أليس فهم النص معناه الادراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات ، الذهاب من الكلمات الى الأشياء وبالأجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها ، ولقد رد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير بدون لغة ، وأن اللغة ليست ملبسا للتفكير وانما هى جسده وهذا يبدو حقيقيا وخاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد الا من خلال التسمية • لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير « للترجمة » ، سواء الى لغة أخرى ، أو داخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير •

الترجمة معناها أن نمطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين ،
والمرجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل •
والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من
الناحية المعنوية ، أى إذا كانت المعلومة المنقولة واحدة ، والترجمة مهمة
شاقة تتجمع ضدها الاتهامات التى يلخصها المثل الايطالى المعروف ،
لكن المترجم لا يخون أبدا الا النص الأدبى ، أما اللغة العلمية فهى تبقى
قابلة للترجمة وحتى فى بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن
أنه كلما ازداد تجرد الفكر ، قل ارتباطه باللغة (١) •

يحق لنا إذن أن نفترض استقلال المحتوى على الأقل شيئا يخص
اللغة العلمية وعلى هذا الفرض تبني تبعية التعبير للمحتوى ، فاللغة
ليست الا وسيلة نقل الفكر ، فهى الوسيلة وهو الغاية ، وليس هناك على
الاطلاق تأكيد مسبق بأن هذه الغاية لا يمكن التوصل إليها بطريقة
مماثلة ، أو ربما بطريقة أفضل ، من خلال وسائل أخرى • وأذن فسوف
يحق دائما أن نترجم « الرسالة » ذاتها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر
قابلية للوصول ، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من ان التلميذ قد فهم ،
وهنا تأتى المهمة التعليمية الدقيقة والتى تسمى « شرح النصوص »
والتي يطبقها الأستاذ فى مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية
على اختلافها ، النص الفلسفى أو الشعرى أو النثرى ، وهنا فإن مشكلة

* يشير الى مثل ايطالى يقول : المترجم والخائن ليسا الا وجهين لعملة
واحدة ، وهو مثل يعتمد على ان أصل الكلمتين : مترجم Traducteur
وخائن Traître متقارب فى اللغة اللاتينية ، والمثل الايطالى هو :
Traduttore traditore.

(المترجم)

(١) لزيد حول هذه المشكلة انظر :

Problemes thtoriques de La traduction. Paris. 1962.

استقلال المحتوى الذى يؤكد قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية فهل هى كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبى وعلى الأخص الشعر ؟

إن قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذى يسمح بالتفريق بين نمطين من اللغة ، وتلك حقيقة أكدتها « الآلة المترجمة » (١) والمشكلة الرئيسية تكمن فى معرفة أسباب عدم قابلية الترجمة للغة الشعرية .

وللإجابة على هذا السؤال ، لابد أن نفرق ، هنا أيضا ، بين شكل المحتوى وجوهره ، فترجمة الجوهر ممكن وترجمة الشكل هى فقط غير الممكنة ، يقول أحد كبار المتخصصين فى هذه القضية : « الترجمة تهدف الى أن تنتج داخل لغة الوصول (اللغة المترجم إليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون الى الرسالة فى لغة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسلوب ثانيا » (٢) ونحن هنا مع المستويين ، فجوهر المحتوى هو المعنى وشكله هو الأسلوب ، وعندما تكون لغة القيام ولغة الوصول نثريتين ، فإن المستوى الشكلى تنتفى عنه صفة اللزوم ، حيث أن النثر هو درجة الصفر فى الأسلوب ، يمكن دائما ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة من لغة الى أخرى أو داخل نفس اللغة ، وذلك بالتحديد لأن التعبير هنا ، يظل خارجيا بالنسبة للمحتوى ، فنفس الشيء بالضبط أن تقول : « الساعة الثانية بعد الظهر » أو « الساعة الرابعة عشرة » il est quatorze heures أو تقول (بالانجليزية) it is tow o'clock لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ، فالتعبير يعطى عندئذ للمحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أدائه بطريقة أخرى ، ومن هنا فإنه يمكن (فى ترجمة قصيدة) أن نحافظ بالمعنى (فى جوهره) ولكن نفقد الشكل ونفقد معه فى الوقت ذاته الشعر .

(٢) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : « أجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصحف وكانت نتيجتها أن نصين وضعا فى الآلة المترجمة ، فترجم أحدهما ولم يترجم الآخر » النص الذى لم يترجم بالطبع كان قصيدة .

(٢) Nida, principles of translation. Harvard Univ. Presse 1959.

ولكى نصل الى فهم أوضح ، لنأخذ مثالا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثلاثة :

Cheveux blonds	(أ) شعرات شقراء
Blonds cheveux	(ب) شقراء شعرات
Cheveux d'or	(ج) شعرات من ذهب

هناك فرق بين الصيغ الثلاثة ، فالأول ينتمى الى النثر ، والثانى والثالث (رغم استهلاكهما) يمكن أن يحملوا الى الشعر . من أين يأتي الفرق ؟

كل القضية التى يطرحها علم الشاعرية تكمن هنا .

هذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى انها ترسل نفس المعلومة فى الاجابة على السؤال : « ما لون الشعرات » ثلاثة اجابات يحملى كل منها واحدة من « الرسائل » الثلاثة ويحجب بنفس الطريقة « شقراء » فالفرق اذن بين الشعر والنثر ليس هنا ، فهو لا يتعلق بالمدلول فى جوهره ، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الصوت ، ولو كانت هذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية ، انه فى الواقع يبنى على أساس شئ ما هو علاقة المدلولات فيما بينها ، فنوع العلاقة بين مدلول « شقراء » ومدلول « شعرات » يتغير ، تبعا لاحتلال « دال » الصفة قبل « دال » الاسم أو بعده ، وهو أيضا يتغير تبعا للتعبير عنه بالدال « أشقر » أو « من ذهب » ، ولأن الأمر يتصل بالعلاقة ، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هى بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى .

هكذا تكون « أ » ترجمة « ب » و « ج » اذا أردنا بالترجمة

الاحتفاظ بالجواهر لكنها لا تكون ترجمة اذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل ، ولأن الشكل هو الذى يحمل الشعر فان ترجمة القصيدة الى نثر يمكن أن تكون دقيقة الى الحد الذى نريده دون أن تكون مع ذلك شعرا ، هكذا قدم لنا هنرى بريمون مثلا دقيقا لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب :
Marlherbe

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور
Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.
فأعطى ترجمة لا تكاد تختلف الا قليلا

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور
Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت اتلافا كاملا •

وهذا المثال دقيق على نحو خاص ، من حيث أن الوزن والايقاع لكلا الصيغتين واحد ومن هنا فانه لا يمكن أن يكون الدال هو السبب ، ويبقى المدلول موضع التساؤل ، فاذا كان هناك تلف للبيت فانه يعود الى المدلول وحده ، وحيث إن جوهر المدلول واحد فى الصيغتين اذ يحمل كل منهما نفس المعلومة ، ويمكن مراجعة ذلك — كما يقول جاكوبسون — بالنظر الى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح أنه لا يمكن اثبات « أ » أو نفيها دون اثبات « ب » أو نفيها فاذا كان صحيحا أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز وعد الزهور » فانه أيضا صحيح أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز وعود الزهور » ، بقى اذن أن نرجع الفرق الجمالى الى الفرق الوحيد اللغوى الجوهرى بين « أ » و « ب » وهذا الفرق كما سنرى يكمن فى شكل المدلول ، فنحن حين ننقل من « وعد الزهور » الى « وعود الزهور » فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة ، ونحن اذ نفعل فائنا نغير بناء المدلول ذاته كما سنبين ذلك •

أن الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى ، جاعلة

من الشكل المستوى الصوتى الوحيد • والحقيقة أنه ينبغي التمييز بين درجتين فى الشكل ، الأولى على مستوى الصوت والثانية على مستوى الفن ، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما تنتقل من الصيغة الشعرية الى ترجمتها النثرية • فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله ومن هنا فإنه يبدو أن ما لزمه كان لديه الحدس الدقيق ، اذا أخذنا بعبرة فاليرى : « يمكن القول بأنه أراد للشعر - الذى ينبغي أن يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى - أن يتميز أيضا من خلال شكل المعنى » (١) •

مم يتكون هذا الشكل ؟ كل التحاليل التالية محاولة للإجابة على هذا السؤال •

فى هذه المرحلة من التحليل ينبغي فقط أن نهد الأرض من خلال توضيح ما ليس بالشكل •

لقد واجهنا بين الشكل والجوهر ، أى بين هذه الحقيقة اللغوية والشيء بالمعنى اللغوى العام ، والشيء فى حد ذاته ليس شعريا ، وهذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعله ينتمى الى أحدهما • لكن تناقضا يكمن لنا هنا ، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست أدلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب ، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وهدا قوة جمالية ليست للأشياء •

ومرة أخرى فإن اللغة تحيل الى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تملك على الإطلاق الا ما تعيره لها الأشياء وما ينبغي أن يقال هو ان الأشياء ليست شاعرية الا بالقوة ،

وأن على اللغة أن تنتقل هذه الشاعرية من القوة الى الفعل ، وبدءاً من اللحظة التى تتحول فيها الحقيقة الى شئ متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالى بين يدى اللغة : سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر .

هذه الشاعرية بالقوة فى الأشياء ربما لم تكن موزعة بالتساوى وربما وجدت أشياء ذات نزعة شعرية ، القمر مثلاً ذلك الموضوع الذى لم ينفد أمام الشعراء فى كل العصور وكل الأمم ينبغى أن تكون له خصائصه المميزة فى هذا الشأن (مالارميه نفسه الذى مل من سيطرة فكرة القمر ، وأقسم أن يبعده ، اضطر يوماً الى الخضوع هاتفا : يا له من شاعرى غائت ا) ومشكلة كتلك ، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائماً فى حاجة الى معالجة ، ولنقل — عابرين هنا — انه ربما كان من الضرورى أن نفرق هنا أيضاً ، داخل الجوهر ذاته بين مستوى شكلى يوضع فى درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى ، ويمكن أن يرتبط به بناء الإدراك فى مواجهة الشئ المدرك ، ولكننا فى مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا فانه توجد هيمنة للغة ، على الأشياء ، ويظل التعبير سيدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى فالقمر شاعرى مثل « ملك الليلالى » أو « منجل من ذهب » ولكنه نثرى بوصفه كوكبا يدور حول الأرض . ونتيجة لذلك فان من المبدئى أن تكون المهمة الخاصة لعلم « الشاعرية » فى النقد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائماً هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق .

يجب اذن الاقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتن سوربو عندما أدان « التشدد فى البحث عن عالم الحديقة ، والغابة ، والبحيرة ، والوجه الأنثوى الجميل ، عن رقة الضوء القمري أو كآبة الضباب الصباحى ، عن الورد والبلبل ، والأساطير الاغريقية والبريطانية ، وأن نتحاشى على

نحو خاص ذكر السيارات ومداخل المصانع » (١) ثم أضاف « انهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بإمكانهم تصنيف الأشياء الواحد بعد الآخر اما في جانب الشاعرية واما بعيدا عنها » ولقد أوضح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك ، فالشعر قد تابع تطور المجتمعات ، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضة ، كان في البدء مقصورا على الآلهة وهو اليوم يفتح أبوابه للعامة ، بدءا من الحديث عن « الجيفة » عند بودلير الى « المترو » عند بريفيير

أثبتت هذه الكائنات وتلك الأشياء التي كان يعتقد انها مبعدة عن الشعر من خلال لون من اللعنة الطبيعية ، انها جديرة بأن تخرق عالم الشعر ، بدءا من اللحظة التي اجتازت بها الكلمات اليه .

لكن دراسة للشعر تبدو متأخرة عن الشعر ، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التي تقسم « الأجناس » تبعا للمواضيع التي تعالجها ، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هكذا فرض بوزيدينو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة « القضايا الانسانية والالهية » أما ما تيودى فنوم Mathieu de Vendôme فقد ألزم بأن يكون « المحتوى جادا وخطيرا » وفي القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب الملهة بالنثر بينما كان شرف المأساة يفرض أن تكتب بالشعر .

هذا « المحتوى الجاد والخطير » يصر نقادنا اليوم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر ، كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس في الطريقة التي تقوله بها ، ان القصيدة تحلل فقط على المستوى الفكري ، أما المستوى اللغوي فهو يأتي في شكل اشارات وبطريقة عرضية ، ان الاهتمام ينصب على الشاعر أكثر مما ينصب على القصيدة ،

والتحليل الأدبي يمر بطريقة غامضة ، فالنص « شيء » يسمح للنقاد بالبحث عن أسبابه ، وعندما تحول علم الأدب الى علم تحليل نفسى أو اجتماعى ظل في العمق محافظا على نفس المشكلة القديمة في البحث عن السبب أو المصدر ، فالنقد القديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص ، ويعتقد أنه قال كل شيء عن الانتاج عندما يكشف خيطه التاريخي ، والنقد المعاصر يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية ، ويعتقد أنه حلال النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعى ، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقى يختلف عن المحتوى الظاهر الذى يعطى النص مفاتيحه ، وهو اذ يفعل هذا فإنه يفقد موضوعه الحقيقى ، وهو يبحث فيما وراء اللغة عن مفتاح يوجد في اللغة ذاتها من حيث كونها وحدة لا تنقسم بين الدال والمدلول •

ونحن لا ننازع على الاطلاق في قيمة التفسيرات النفسية أو الاجتماعية ، فهذان العلمان لهما الحق تماما في مناقشة الانتاج الأدبى بنفس الدرجة التى يناقشان بها أى مظهر من مظاهر الحقيقة الانسانية • يدخل في قضاياهما ونحن نود فقط أن ننازع في القيمة الجمالية التى يدعيانها أحيانا وربما بطريقة غير ارادية •

فعندما تناقش لغة الشاعر بطريقة عرضية أو وثائقية فإنها تفقد ما يميزها وهو الجمال ، وحول المشكلة التى يؤهل ناقد الشعر وحده لطرحها وهى ما الذى يفرق الشعر عن النثر ؟ ليس لدى عالم النفس أو الاجتماع أى شيء يقوله • فاستعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة ، وليس هذا سببا لكونها شعرا ، وإنما السبب في ذلك يكمن في أنها استعارة ، أى طريقة معينة للتعبير عن محتوى ، كان يمكن أن يعبر عنه ، دون أن يفقد شيئا ، من خلال لغة مباشرة •

حين يقول بودلير :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى
Mais Le vert paradis des amours enfantines

فان علماء التحليل النفسى لهم الحق فى أن يروا وراءه لونا من الاسقاط لظل عقدة أوديب تجاه مدام أوبيك ، لكن نفس الاستنتاج كان يمكن أن يفرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : « الأطفال العشاق سعداء جدا » وهى عبارة يمكن أن تحتفظ بمدلول البيت ، لكنها تفقد الشكل ، وتفقد معه فى نفس الوقت الشعر .

ان علم اللغة ، أصبح « علما » منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحولوية . ان عناصر تحليل اللغة كامنة فيها ، والشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ . فالشعر كامن فى القصيدة ، وذلك مبدأ ينبغى أن يكون أساسيا للشاعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم وانما شكل خاص من أشكالها ، وانما يمد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر ، وهو ليس مبدع أفكار وانما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن فى اختراع الكلمة ، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا ، لقد أمكن تعريف الشعر الغنائى من خلال سذاجته ذاتها ، فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصيда مشتركا للمشاعر الانسانية ، هى التى تمدّه بموضوعات للإلهام لا تنفد ، لكن السذاجة تكمن فى الموضوع وليس فى التعبير ، فبحيرة لا مارتين و « حزن أوليمبو » لفكتور هيجو و « ذكريات دى موسيه Musset » تقول نفس الشيء ، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جديدة ، وينسج فريد للكلمات يظل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال .

كان أبولونير Appolinaire يقول : « لقد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقوا الجمال فى شكل معلومات » وليس أدل على صحة هذا الحكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا ، وخاصة حول مالارميه . ففى انتاج هذا الشاعر المشهور بالفموض يتفنن الشارحون فى اكتساب هوى ميتافيزيقية ، وربما كانت هنالك ،

ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الإطلاق أن ننفي وجود محتوى للغة الشعرية ، لكن أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعماق أو أصالتها. فإننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذي يحمل القيمة الشعرية للقصيدة (١) ، وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذي كان هو أيضا ناقدا وأجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمته الجمالية ، ولم يكن هناك أحد أوضح منه في وعيه بالطبيعة « اللغوية » لفنّه ، وهو الذي قال : « ان الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات » وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : « أنا تركيبي » ، ومع ذلك فإن الاهتمام مازال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة ، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التي قال بها (٢) ، وهكذا فإنه فيما يتعلق بهذا البيت :

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا

تنازع الشراح في معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (مورون ، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفي ، وآخرون (تبيودي ، دافى جاردنى) رأوا فيه معنى غروب الشمس ، وهذا النقاش يخطر باخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شيء مثلا على التفسير الأول :

تغلّبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثانى :

وأدّرت عيني عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى ، لكنهما متفقتان من

(١) انظر في هذا الموضوع مقالنا : « الغبوض منمنا لا رميه » .
Revue d'Esthetique Janvier 1962.

(2) Voir : Jaques Scherer, l'expression Littéraire chez Mallarmé.
Paris 1948.

حيث انهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا ، الصيغة الأساسية التى هى شعر ، والفرق يكمن أولا فى الايقاع ، لكنه ليس فى الايقاع وحده فهو يكمن أيضا فى مستوى شكلى من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهى الخاصة التى يحقق بها خاصيته الشعرية •

والمشكلة التى يطرحها الشراح ، ليست مع ذلك دون موضوع ، فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته ، فإذا أخذنا بيت فاليرى :

سطح هادئ تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille où marchent des Colombes

ولم نفهم ان « السطح » يعنى البحر و « اليمامات » تعنى السفن ، فاننا نبتعد عن مقصد الشاعر • لكن هذا المعنى فى جوهره أى وجود سفن تسير على سطح بحر هادئ • ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى ، كما يشهد بذلك امكانية وضعه فى صيغة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها ، لكن الحدث الشعرى يبدأ بدءا من اللحظة التى نسمى فيها البحر « سطحا » والسفن « يمامات » وهنا خروج على قانون اللغة ، مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهى وحدها التى تمتد الشعرية بموضوعها الحقيقى •



عرفت البلاغة منذ العصور القديمة « الصور » على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية ، أى على أنها مجاوزات لنسوية ، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمددها بلافتات مناسبة ، وحقيقة فالمصطلح — شأنه فى ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة — قد قلل من شأنه اليوم ، وهو تقليد

غير عادل فيما نرى ، فالأسباب التي قلت من شأن هذا العلم الذي كان مقدرا فيما مضى ، أسباب متعددة ، سوف نكتفى بتناول واحد منها لأنه يتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذي نناقشه .

يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما — تبعا لمصطلح فونتاني — « صور الابتداء » و « صور الاستعمال » ولكي نفهم هذا التقسيم ، ينبغي أن نميز في الصورة ذاتها بين الشكل والجوهر ، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات ، والجوهر هو الوحدات ذاتها ، ولناخذ حالة الاستعارة ، فهي مبنية في الأساس على علاقة معقدة ، سوف نحللها فيما بعد ، بين الوحدة وسياقها . هذه العلاقة التي يمكن أن نسميها « منطقية » توجد هي داخل استعارتين تختلف وحداتهما اختلافا جذريا ، ففي « ليلة خضراء » عند رامبو أو « فكرة منتجة » عند مالارميه ، لدينا زوجان من الوحدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا ، لكن العلاقة التي تربط داخل كل صيغة الاسم بالصفة (خضراء بليلة أو منتجة بفكرة) هي هي علاقة واحدة ، والبناء التركيبى متطابق ، وهذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة .

ويمكن توضيح ذلك رمزيا من خلال العرض التالى (الرمز م يشير الى مدلول كل وحدة والرمز ع الى العلاقة) .

النظرية الجوهرية : م ١ + م ٢ = نثر

شعر = م ٣ + م ٤

النظرية البنائية : نثر (م ١) ع (م ٢)

شعر (م ١) ع (م ٢)

الفرق بين (ع ١) و (ع ٢) هو فرق « شكلى » يمكن أن يوجد في حد ذاته متطابقا بين مدلولين مختلفين ، أو مختلفا بين مدلولين متطابقين .

عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فإن الذى ابتدعه انما هو
الوحدات وليس العلاقة ، هو يجسد فى شكل قديم جوهرًا جديدًا ،
وابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قد قدمت وبقي استخدامها ، ودون
شك فإن الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صور
مبتكرة ، أى عن خلق أشكال جديدة لكنه هنا — كالشأن فى فنون
أخرى — ليس كبار الفنانين دائمًا هم الذين ينحتون الأشكال الجديدة ،
ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفنى الموجود بالفعل •
صورة الابتداع اذن ليست مبتكرة فى شكلها ، ولكنها فقط فى الوحدات
الجديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها •

لكنه يحدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة ، ومن ثم مستعملة
وفى هذه الحالة يكون معنا ما يسمى « صور الاستعمال » حيث نجد
الشكل والجوهر ، العلاقة والوحدات مطروقة من قبل ، هكذا فى صورة
راسين « شعلة شديدة السواد » نجد معنا صورة فى ظاهر الأمر
مقتحمة ، لكنها فى الواقع لا تحمل أى أثر للابتداع ، فـ « الشعلة » للتعبير
عن « الحب » والسوداء للتعبير عن « المدنس » كانت شديدة الاستعمال فى
ذلك العصر ، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيًا ، ومن هنا فإن
المجاوزه تختفى وتختفى معها للظاهرة الأسلوبية •

إذا كانت الصورة مجاوزة ، فإن التعبير « صورة الاستعمال » يحمل
التناقض فى ألفاظه ، حيث إن الاستعمال هو نفى المجاوزة ، وفى الحقيقة
فانه إذا كان هناك للتعبير معنى ، فلأن هناك نوعين من الاستعمال ،
الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغوية ،
والاستعمال الخاص الذى تفضل به طائفة فقط من هذه الجماعة ، وداخل
اللغة كما هو معروف توجد لهجات مثل اللهجات الريفية ولهجات
الحرفيين والمصطلحات الشعبية ، ومن خلال مميزاتها الخاصة ذاتها ،
تتفرد بخصائص أسلوبية ، ومجموع « صور الاستعمال » التى يستعملها

الشعراء لها خصائص « نبيلة » وهي تتميز بجدارة الاستعمال الأدبي ، وأن تقول : « الشعلة » في التعبير عن « الحب » فإن هذا يَسِمُ المفهوم « بأنه شعر » ويضاف الى هذا أن البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات ؛ فكتبوا لكتاب خصائص الأسلوب لموفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة « مبتذل » بينما يعد الآخر « أسلوبيا » مثلا كلمة « طلعة » تدخل في « الأسلوب السامي » ، بينما تدخل « سحنة » في الأسلوب الساخر ، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع الا أن تضيف الى هذه القائمة مترادفات جديدة ، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات « الأسلوب الشعري » .
لكن قدرتها هنا تتحدد ولا تلبث أن تتحول الى أسلوب أكاديمي أو متحذلق ، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصورة وصورة الاستعمال ، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى « الاختيار » والثاني يسمى « الأبداع »^(١) واستخدام « صور الاستعمال » ينسب الى أسلوب الاختيار ، فدور الشاعر ينحصر في الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة ، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية ، وليس في هذا أي ابداع ، بالاضافة الى تضاؤل الحدث الشعري وهنا نفهم لماذا حرص المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالي ، وكلمة هيجو : « الحرب على البلاغة » ليس لها معنى الا هذا ، انها تعنى البلاغة المتجمدة والصيغ التي تترجم للغة بلا فائدة ، وليست البلاغة الحية الفعالة التي بدونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر .

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب اندريه بريتون André Breton في هذا العصر أحدهم بقوله :
« لا ياسيدي • ان سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول »

(هذا الشيء) ولو كان قد أراد أن يقوله لقاله « وهنا تبدو حاجة العودة الى اللغة الطبيعية ، استنارة « للمصيفة الأدبية » يعتقد الشاعر من خلالها أنه يغزو درجة من الجدارة أكثر سما . ان الشعر لا يستريح الى كونه صيغة لغوية فقط ، مجرد طريقة في التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة ، اكتشافا لجانب موضوعي مجهول من العالم ، وهو اذ يفعل هذا — وينبغي أن تكون لدينا الجرأة للقول — يرتكب خطأ قاتلا ، فالشعر ليس علما وانما هو فن ، والفن شكل وليس الاشكلا ، فأن يفشى الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرا ، واللغة الطبيعية هي النثر ، والشعر لغة الفن أى اللغة المصنوعة ، وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحدثون لغة طبيعية سوف تشتد دهشتهم اذا رأوا تحليل انتاجهم ووجدوا فيه هذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعاقب اللفظي للمبارات وهي أشياء عرفت وصنفت في البلاغة القديمة ، ان « الصور » ليست زينة لا معنى لها ، وانما هي تشكل جوهر الفن الشعري ذاته ، انها هي التي تهرز الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر .

من هنا يبدو مالارمي — كما يقول فاليري — مسددا تماما « في تنظيم اللغة ، فالصور — التي تلعب دورا ثانويا تزيينا ، ويبدو أنها لا تأتي الا لكي تحسن أو تقوى فكرة ، ومن ثم تبدو عرضية ، مثل لون من الزينة ، يمكن لجوهر العمل أن يتجاوزه — هذه الصور تصبح في فكر مالارمي عناصر أساسية » (١) وأيضا « فان القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولا زينة العمل يمكن الغاؤها وانما هي خصائص جوهرية للانتاج ، ولم يعد المحتوى هو السبب في الشكل وانما أصبح أحد عنصرى الحدث » (٢) .

(1) Je disais quelquefois.. Pleide p. 658.

(2) Mallarmé. Pl. p. 709 - 10.

ويمتد فاليرى بالفكرة قائلا : « اذا قررت الآن أن أكوّن فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التعسفات اللغوية التي تتجمع تحت المصطلح الغامض « صور » ، فأننى لن أجد على الإطلاق أكثر من آثار مبتورة لذلك التحليل الشديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهذه الظاهرة البلاغية » .

واذن فان هذه الصور التى أهملها نقد المحدثين تلعب دورا شديد الأهمية فى الشعر ، ويبدو أن أحدا لم يحاول حتى إعادة النظر فى ذلك التحليل ، ولا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية ، ولا لمصطلحاتها الشائعة ، ولا لموسائلها التى حدد البلاغيون بغموض الحقول التى تغطيها (١) .

من الحق أن يقال أنه منذ كتب فاليرى هذه السطور ، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الأقل عند علماء اللغة ، واعترف علم الأسلوب الحديث بدينه ، تجاه هذا المعلم القديم فى نفس الوقت الذى حاول فيه تجديده ، ودراستنا هذه التى نقدمها تطمح أن تدرج داخل هذا الاتجاه الأخير .

لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفى بحت ، لقد كانت تبحث فقط فى تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات ولقد كانت تلك مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية ، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة ، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى — وهى لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة ، وهدف تحليلنا نحن هو بالتصديد ذلك ، هل يوجد بين القافية والاستعارة والقلب ملمح مشترك يوضح فى الاعتبار فعاليتها المشتركة ؟ . ان كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن يعد « عاملا » شعريا ، يؤدى مهمته على طريقته ولحسابه

(1) Question de poésie. Pl. p. 1289 - 90.

الخاص ، لكن اذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية ، وتكون جميعها مخزون الوسائل المستخدمة في جنس أدبي محدد ، فان لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها ، ان البلاغة التقليدية تعد في مستوى دراسات « الشكل » مادامت كل صورة شكلا ، لكن عندما ينظر الى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات « الموضوع » الذى تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها ، والبنائية الشعرية تعد في درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهى تبحث عن شكل للأشكال ، عن محرك شعري عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصا لغرض ما ، خاصا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التى تحققها الأداة • وعلى هذا فاللغافية (عامل) صوتى فى مواجهة الاستعارة بوصفها عاملا معنويا ، ولكنها — على مستوى داخلى — عامل تنويعى فى مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، على حين أنه فى تقسيم داخلى للمستوى المعنوى ، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تجميعيا ، الصفة باعتبارها عاملا تخصيصيا •

تحليلنا اذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف ، وهو لن يدرس فى كل حالة الا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصا ، وذلك يعنى أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا ، وليس من الوارد بالطبع دراسة نحو مائتين وخمسين أداة تحدثت عنها البلاغة القديمة ، فهدفنا تركيبي ، ونحن نعتقد أن ما يعد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها ، ومرة أخرى لن ندرس أيا من هذه الأدوات دراسة شاملة ، فالاستعارة وحدها تحتاج الى مجلد ضخم ، وماذا نقول عن قواعد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضل فى التفاصيل ، يبدو لنا من الأفضل بالنسبة لنظور كالذى اخترناه ، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينها وهذا وحده كفيلا بأن يوضح كل واحدة بالنسبة للآخرى ، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلى ؛ فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضل للقفائية أو للقلب ، فكل أداة

تلقى ضوءها على كل الأخريات ، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد في هذه الصفحات مجمل « علم الشعاعية » لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثا أخرى في المستقبل •

من ناحية أخرى ، نحن لم ندرس هنا إلا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهة نظرنا عنصرين ، الأول سلبي ، وهو يتشكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغة ، فكل أداة تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التي تشكل القانون اللغوي ، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما ، ولكنه هو « المضاد للنثر » ، ومن هذه الزاوية فإنه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل « معتل » للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا ايجابيا هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى ، فالهدم الذي تحدثه « الأداة » يتلوه بناء على نمط آخر ، هذا العنصر الثانى لن نتناوله إلا فى الخاتمة ، وسوف نتركز دراستنا فى العنصر « السلبى » باعتباره شرطا ضروريا للعنصر « الايجابى » وباعتباره أنه حتى الآن لم يحظ — فيما نعلم — بأى دراسة منظمة ، واذن فهذه الدراسة ذات فائدة بالنسبة للدراسات اللغوية والنفسية خاصة ، فقانون اللغة الذى حدد الشعر تبعاً له لم يجر على الاطلاق تحليله ، وهو لا يختلط لا باللغة ولا بالمنطق ، ولكنه يمس كليهما ، وعلم الشعاعية يسمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهذا القانون حين نزل فى كل أداة القوانين التى تعد خروجاً على القانون العام ، ولأن هذه الدراسة هى دراسة للأشكال غير الطبيعية فى اللغة فإنها يمكن أن تسمح لنا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشكال الطبيعية •

الباب الثانى المستوى الصوتى ، نظم الشعر

١ - الوزن :

ما زال يشيع فى أيماننا وحتى فى أوساط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر ، وهو خطأ ينبغى رفضه والاحتراس منه . لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع فى الخطأ المضاد كما يفعل أولئك الذين يرون فى الوزن زينة لا فائدة لها أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعرى ، فالوزن ليس ملبسا يغلف ، دون ضرورة ، لغة يتحدد قدرها الشعرى على مستوى آخر ، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر ، فرغم نجاحها الذى لا خلاف عليه ظلت فى أدبنا ظاهرة استثنائية . كتب بودلير : « من منا الذى لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعرى ، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، طيما غير متصلب لكى يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تومج أحلام البقطة ، ورجفات الوعى ؟ ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب « قصائد نثرية صغيرة » التى تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب « أزهار الشر » وبرغم التنقيحات العميقة التى عرفتها قصيدة النثر طوال تاريخها ، فإن « قصيدة الشعر » ظلت حتى يومنا المركب الطبيعى للشعر ، وينبغى الاعتقاد بأنها أداة فعالة له .

والتصوران السابقان — كما يحدث غالبا — محقان فيما يثبتانه ، مخطئان فيما ينفيانه ، ذلك أن الوزن فى الواقع ليس هو الشعر ، وليس قييدا يحد منه ، لأن حدث « التشعير » يتم على مستويين فى اللغة ، صوتى ومعنوى ، والمستوى المعنوى دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، فى حين أن الشعر الحرفى (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste لا وجود له الا من الناحية

الموسيقية ، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن ، ولكن لماذا يستغنى عنه ؟ ان هنا كاملا ينبغى أن يستخدم كل روافد أدواته ، ولأن قصيدة النثر لا تستعين^١ بالجانب الصوتى من لغة الشعر فانها تبدو دائما كالشعر الأثر . ان الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ، وينبغى أن ندرسه على أنه كذلك . ينبغى أن نحدد هنا ، أننا عندما نصف الوزن فى المستوى الصوتى ، فائنا لا نقع فى الخطأ الجوهرى الذى أشرنا اليه من قبل ، فالوزن كما سنرى لا وجود له الا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت ، وهو اذن بناء صوتى — معنوى ، ومن هنا فانه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التى تصنف فى المستوى المعنوى فقط . مقتضيات التحليل اذن تقتضى تصنيف الوزن (هنا) ومع ذلك فسوف نرى أن الوزن فى عميق بنائه « صورة » مشابهة للوسائل الأخرى . فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد الا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين . ان معالجة الوزن كظاهرة صوتية منعزلة تجيء فى مواجهة الشاعرية هو السبب الذى ترجع اليه كل المشاكل فى هذه القضية ، واذا تفحصنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالاحباط ، ونتساءل هل يوجد حقيقة شىء يسمى الوزن .

فاذا أخذنا فى الاعتبار بصفة عامة العلاقة (صوت — معنى) فسوف نرى هذه المشاكل تتضاعف ان لم تختف ، وفى الوقت ذاته سوف تجد بعض المسائل غير المحللة حتى الآن ، مثل قضايا الترقيم ، تسويغاتها .

ما هو الوزن فى الشعر الفرنسى ؟ سؤال يبدو فى الظاهر ساذجا ، فالوزن يخضع لقواعد تقليدية ، وهذه القواعد تعطيه سلفا تعريفه .

كل وزن هو « دائرى » فى مواجهة النثر الذى هو « امتدادى »
الوزن يدور دائما حول نفسه ، لقد قدم جيرارد هويكن Gerard Hopkins

هذا التعريف للوزن الذى أخذه عنه جاكوبسون (١) : « مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية » • و « الدائرية » تبنى على عناصر صوتية تتغير من لغة الى أخرى ، وفى الفرنسية كما هو معروف تعتمد على « المقطعية » أو تكرار عدد متساو من المقاطع ، وحيث أن كل المقاطع متساوية فسوف يسمى كلاما موزونا كل كلام يمكن تجزئته الى وحدات معدودة ، على الأقل وحدتين وحدتين ، يتساوى فيها عدد المقاطع ، ويضاف اليه التتابع ، بين وحدتين وحدتين على الأقل فى الصوت الأخير أو القافية ، ولنقل أن الشعر الفرنسى هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصوت •

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود اليها بالتفصيل ، وسنرى أن كثيرا من علماء الأصوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه • وسنكتفى الآن بأن نعارضه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المعرف والا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهذا التعريف لا ينطبق الا على الوزن التقليدى ، لكن ما هو الشأن بالنسبة « للوزن الحر » أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية ؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صفة الوزن ؟

ان وسيلة كهذه لا ينبغى أن توجد فى منهج علمى ، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملاحظة ، نعتقد أن من الفائدة المنهجية أن نعيد صياغة التعريف بدلا من أن نكتفى الحالات التى لا تتفق معه •

ان الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudel أو سان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال ، يستخدمون هذا الوزن ، وأن الشعر الفرنسى الحديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصيدته « المدينة » :

كنت أبدع ذلك الشعر الذى لا بحر له ولا قافية

هل نسلبه نحن الحق فى أن يسمى « شعرا » مالا بحر له ولا قافية ؟
لا . أو على الأقل « ليس مسبقا » وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد
تعريفا يغطى فى وقت واحد الوزن التقليدى والوزن الحر .

خاصية أو خواص التعريف لابد أن تنطبق على كل ما يسمى
بالوزن ، وأن تنطبق عليه وحده ، وهذا يعنى أنه لا ينبغي — ما أمكن
ذلك — أن توجد هذه الخصائص فيما يسمى بالنثر ، ولهذا فإن الإيقاع
المبنى على « الفكر الزمنى » (فى تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو
لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه . ذلك أن الإيقاع يوجد فى
النثر . وبين النثر الإيقاعى والوزن الإيقاعى لا يوجد أى فرق على
الاطلاق ، بل ربما كان الإيقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر)
منه عند كلوديل (الشاعر) حيث الإيقاع ضعيف غالبا . وهذا لا يعنى
على الإطلاق أننا ننازع فى وجود وأهمية الإيقاع الرتمى فى الشعر ،
بل أن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى .

لكننا نود فى البداية أن ندقق الى أبعد مدى وأن نجد — إذا أمكن —
خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر)
ولا تظهر عند بوسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات
منهج إيجابى دقيق — نود أن توجد هذه الخاصة فى الانتاج المكتوب فقط .

الشعر فى الحقيقة كتب لكى يلقي ، لكن كل القصائد لا تقال
بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع فى الغالب ، وعلماء الأصوات
أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت . من أين يأتى
اختلافهم ؟ الاجابة سهلة . أن الشعراء لم يسجلوا على الإطلاق فى
« دفاترهم » أقل اشارة الى هذا الموضوع ، وفيما يتصل بالإيقاع
على وجه الخصوص ، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر ، ولكن

الشعراء لم يفعلوا هذا اطلاقا ، واذا أراد الباحث أن يحدد نفسه في المعطيات الموضوعية التي لا خلاف عليها ، فينبغى أن يقتصر على ما حدده الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب ، واذا فان المعطيات الخطية هي التي نأمل أن نجد فيها الخاصة المطلوبة •

واذن فان تعريفنا ، على الاجمال ، ينبغى أن يستجيب لثلاثة شروط :

- ١ — أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حر •
- ٢ — ألا ينطبق على أى لون من ألوان النثر •
- ٣ — أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية •

هل توجد اذن خاصة قابلة للاستجابة لهذه الشروط الثلاثة ؟
نعم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع *découpage* المقال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصة المميزة التي نبحث عنها •



عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة « الطباعة » فبعد كل بيت تعود القصيدة الى أول السطر ، وكل بيت ينفصل عن البيت التالى له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ هو رمز (خطي) للوقف أو الصمت ، رمز طبيعي أن يرمز بغياب الحروف الى غياب الصوت ، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف ، وهو اهمال مدهش اذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم ، لكن أى واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدى الى أول السطر بعد كل بيت •

والوقف في الأصل هو توقف للصوت ، ضرورى لكى يتنفس المتكلم ، فهو في ذاته اذن ليس الا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن « المقال » لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية •

كتب دى سوسير : « أن السلسلة الصوتية هي أولا شيء ممتد .
وإذا اعتبرت في ذاتها فإنها ليست الا خطا لا تلمح الأذن فيه أى تقسيم
كاف أو محدد » (١) وغهم المقال أولا يقتضى تقسيمه ، أى ملاحظة
علاقات « التشابك » المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك
يعد في وقت واحد منطقيا ونحويا ويقسم المقال الى أجزاء مترابطة :
أبواب ، فصول ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس
المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت ، فإذا كان التقسيم معنويا
فإنه يضاف أن حدوده صوتية ، والمتكلم يجد أن من الطبيعي أن
يوقع توقف الصوت على توقف المعنى ، وبهذا يأخذ الوقف معنى
محددا ، أنه يشير الى الاستقلال المعنوى لوحداث يصدها .

وهكذا فإن التقسيم المعنوى يزود من خلال تقسيم صوتى مواز ،
ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع في اللغة تحت اسم « الاطناب
Redondance » فاللغة هنا تتقيد دائما أو غالبا ضعف ما تريد أن
تفهمه .

وبنفس الطريقة فإنه يمكن أن يقال أن كل مشهد يقسم مرتين ، مرة
من خلال المعنى ومرة من خلال الصوت ، هكذا لو أخذنا مشهد
« الجو جميل — سأخرج » فإنه قابل للتقسيم الى مجموعتين متميزتين
في نفس الوقت ، من خلال الصوت المتمثل في الوقف بين المجموعتين ،
ومن خلال المعنى الذى يتأثر — على الأقل في مشهد بسيط هكذا — من
اختلال التقسيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالى :

« الجو جميل سأخرج »

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموعتين المنفصلتين — مجموعة
« الجو جميل » ومجموعة « سأخرج » .

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغوى يسهل من خلال اتفاق نوعى التقسيم وإذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة « الدراسات النفسية للشكل » فلنتكلم عن « شكل قوى » فى حالة ما إذا كان نوعا التقسيم يعملان فى اتجاه واحد و « شكل ضعيف » فى حالة ما إذا كان أحدهما يعمل ضد الآخر .

فى « المقال » العادى يتكوّن مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلا قويا ، ويتمثل توازى الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واستقلال الوحدات المؤلفة للمقال هو فى الواقع استقلال نسبي ، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات ، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال ، فعلى مستوى الجملة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى ، لجأت اللغة المكتوبة الى تحميل « علاقات الترقيم » مهمة التعبير عن هذه العلاقات ، وفى اللغة الفرنسية يوجد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة ، وهما العلامتان اللتان ساهما داموريت Bamourette علامات « وقفية » (١) . ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف ، مادامت كل مساحة بيضاء (فى الصفحة) تؤدى نفس الوظيفة ، لكنهما ترمزان الى فاصل نفسى وتركيبى فى وقت واحد ، وبين العلامتين يوجد تدرج ، فالنقطة تشير الى نهاية الجملة أى الى مجمل يمكن أن يوجد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا فى ذاته ، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة ، لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبي ، والفاصلة كما يقول داموريت « تقدم لنا وقفات

(١) فى مواجهة علامات أخرى هى « العلامات التنغيمية » مثل علامات الاستفهام والتعجب .. الخ .

قصيرة ، تفصل داخل جملة واحدة ، عناصر معينة ، يربط بينها جميعا وبين الهدف رابطتين (٢) •

هذا إذن هو نظام ترتيب « المقال » السائد في النثر ، والآن ما هو الشأن بالنسبة للنمط الموزونة ؟ لنأخذ في الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريد منى ؟ الخريف

كان يطير السمان عبر الريح الواهنة

Souvenir, Souvenir, que me veux-tu? l'automne

Faisait voler La grive à travers l'air stagne.

(غيلين)

بين البيتين توجد وقفة تسمى « الوقفة العروضية » لأن وظيفتها الإشارة الى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى ، وإذن فالوقف هنا ليست له قيمة معنوية ، أنه يفصل في الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد • المبتدأ (الخريف) والخبر الفعلي (كان يطير) • لكن كيف نفرق بين الوقف العروضي والوقف المعنوي ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصمتين ومن هنا فانه ينبغي أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحدة ، صوتية أو عروضية أو الاثنان معا ، وعلى أى حال فان البناء العروضي والمعنوي للأبيات تم اختراقه بالصمت من خلال ثلاث مجموعات :

— ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريد منى •

— الخريف •

— كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة •

معنا اذن ثلاثة أبيات وثلاث جمل ، في الوقت الذي لا يوجد فيه في الحقيقة الا بيتان وجملتان •

ولتلافى هذا ، فان الأبيات لها الخيار بين امكانيتين : اما أن تتجاهل الوقف العروضي ، أو أن تلتقي الوقف المعنوي ، ولنختبر الامكانيتين الواحدة بعد الأخرى •

في الحالة الأولى ، سوف يتفق الالتقاء مع المعنى ، ويجعل الوقف بعد ماذا تريدني منى ؟ ويربط دون انقطاع « الخريف » مع « كان يطير » •

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدني منى ؟

الخريف كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهنا يراعى الالتقاء المعنى لكنه يتجاهل البيت ، واذ يغفل هذا فانه يخالف مبدأ أشار اليه جرامون Grammont حين قال : « اذا وجد صراع بين البحر والتركيب فان البحر دائماً هو الذي ينتصر ، وينبغي أن تخفض الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة الى حد ما » (١) وفي الحقيقة فان الصس الجيد البسيط يقول : أنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن ، ومن ثم فان الالتقاء بالطريقة التي أشرنا اليها غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغي أن يستبعد كلية •

تبقى اذن الامكانية الثانية : الغاء الوقف المعنوي ، والقاء البيت على النحو التالي :

ذكريات ذكريات ماذا تريدني منى الخريف

كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهذا الالتقاء يمكن أن يبدو شاذاً ، نتجاهل علامة الاستفهام

يضعف بناء العبارة ، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتي ليست لها بها أى علاقة تركيبية ، وعلى العكس فإنها تفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية •
واذن فان هنا لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة •

واللجوء — من أجل تسجيل هذا النوع من الالفاء — الى الغاء علامات الترقيم ، موقف ذو دلالة قوية ، ونحن اذ نفعل هذا فاننا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد أراد البعض أن يرى في رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال ، ونحن نرتاب في تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع • لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعري والتركيبى صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى وحين نريد انقاذ البحر فلا بد من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ، لكن علينا ألا نتعجل ، ويكفى في هذه اللحظة أن نضيف الى « ملف » بحث الشعر ، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذى تستحقه •

لقد فسر ابولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : « يبدو لى أن الترقيم يتقل بدرجة ملحوظة تحليق القصيدة ، تلك التى تتابع (بدونه) في انطلاقة واجدة رحلتها المجنحة ، وبالطبع فان الفهم لا يتحقق ، ولكن ليس لذلك أية أهمية » •

هكذا تبعا لأبولينير : يكسِم الشعر الخالى من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أى أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذى يتطلبه المعنى ، ولنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصبح أصبح شفتك هي الكأس التي

شربت منها الحب الطويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta lèvre est Le verre où

j'ai bu le Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا إلا على النحو الذي كتبنا عليه ، حين يأتي
الوقف العروضي بعد « الكأس التي » أي بين البيتين ، وعلى العكس
لا يأتي الوقف بين « أصبح » و « شفتك » أي بين الجملتين ، وهكذا
يبدو أن الوزن في هذين المثالين يأخذ الاتجاه المضاد لقاعدة المقال
العادي : فهو يضع الوقف حيث يرفض المعنى ، ولا يضعه حيث
يقتضيه •

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصا يعرف باسم
« التضمين » والتضمين هو الجملة التي تنتهي في وسط البيت ، وهذه
الطريقة كما هو معروف كانت محظورة في القرن السابع عشر مع انها
كانت مستعملة في القرن السابق عليه •

كتب رونسار Ronsard في مقدمة « الثريا » « كنت في شبابه
أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيدا في شعرنا ، ولكني غيرت رأيي
بعد قراءتي للأشعار اليونانية والرومانية » ولكن أخيرا جاء مالرب
Malherbe ومعه كما يقول بواللو Boileau :

لم يعد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل
وأحيانا يظهر بطريقة مطردة ، مثلا عند مالرميه في P Hérodiade
لكن القضية الرئيسية ليست هنا ، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس الا حالة
خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل
الآبيات •

هذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامى الوقف الغامضين ،
ولكى يزول هذا التنافس نهائيا فلا بد من مطابقة ثامة بين الوقف
العروضى والوقف المعنوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة
تتحقق فيها هذه المطابقة .

لنأخذ هذين البيتين المشهورين :

أريان ، يا شقيقتى ، من أى حب جريح
مت على الشواطىء التى تركت عليها

Arian, ma Sœur de quel amour blessée
Vous mourutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الأول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متساوية عبر عنها
بالفاصلة ، وكل واحدة منها تقع مطابقة لوقف نغمى ، ويبدو اذن أن
المطابقة موجودة هنا ، لكن لنعيد النظر فان الوقفات النغمية الثلاث ليست
متساوية ، فالأول يمثل نهاية تفعلية ، والثانى نهاية شطر ، والثالث
نهاية بيت ، فمعنا اذن وقفات معنوية متساوية تقابلها وقفات نغمية
غير متساوية ، ويأتى العكس فى البيت الثانى ، حيث لا تتميز الوقفات
النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية .

ان ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت
والمعنى الى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافى التضامين أى
تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بانهاء البيت بوقف
معنوية أى بنقطة أو فاصلة ، وهم اذ يفعلون هذا فانهم قللوا من
الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازنة
بين الوقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية
للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخر البيت = نهاية جملة (أو نقطة) .

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (أو فاصلة) •

آخر التفعلية = نهاية محور الجملة الفرعية •

وإذا أخذنا في الاعتبار نهايات الأبيات فقط فاننا نلاحظ عند الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التي تشيع بها النقط ، وهذا يكفى لابعاد فكرة الموازة •

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتفننهم في انهاء الأبيات بعلامات ترقيم انما قللوا صراع الوزن والتركيب ، لكن ينبغي أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائما هذه القاعدة ، كما ستظهر لنا الاحصاءات ذلك قريبا ، وعلى سبيل المثال :

منذ أن أرسلت الآلهة على هذا الشاطئ،

ابنة مينو وبازيفا

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ ان نهاية البيت الأول ليست فيها علامة ترقيم وبالتالي فان الوقف النعنى القوي لا يقابله وقف معنوي ، والإلقاء اذن يقود الى نوع من الصمت لا يريده المعنى • غياب علامة الترقيم اذن في نهاية البيت يمثل ظاهرة لقطع التوازي بين الصوت والمعنى ، وهو تواز يؤكد في العادة البناء القوي للمقال ، وهذه الحقيقة تسمح لنا بايراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خلال تاريخه •

وهذه المقارنة سوف نجر بها من خلال وجهتي نظر : محدودة وموسعة • العبارة هي ككل* - تركيبى* ، لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة الى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات ، وفروع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هي التحديد الصارم للوحدات المكونة للعبارة ، ولن

ندخل في تفاصيل هذه القضية التي يظل باب النقاش حولها مفتوحا ، لكن ما يقيمنا معرفته هو أن التلاحم التركيبي له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازنة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه في الشعر قابل لأن يحتل أيضا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضى في آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب في فقرات مختلفة للشعر الفرنسى .

ومن هذه الزاوية فان تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهذه الظاهرة فمن الكلاسيكية الى الرومانتيكية الى الرمزية نرى آخر البيت يخرق دائما درجة أكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتصام التركيبى .

عند الكلاسيكيين ، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم غائه يخرق درجة ضعيفة نسبيا من الالتصام التركيبى ، فهو اما أن يفرق بين جملتين فرعيتين منفصلتين بحرف عطف :

عيناي يخطفهما ضوء النهار الذى أراه
وركبتي المضطربتان تختفيان تحتى

أو بين الجملة الرئيسية والجملة التابعة :

سألت عن « تيسى » سكان هذه الشواطئ
حيث نرى « الأكرن » يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة :

مع أى أمل جديد ، في أى مناخ سعيد
تعتقد اكتشاف آثار أقدامها ؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما في البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين « أرسلت الآلهة » وبين المفعول « ابنة مينون » .

لكن لا نرى أبداً في الشعر الكلاسيكي حدود البيت تخترق بناء
مجموعة تركيبية واحدة ، أى مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوى ،
انما يحدث هذا مع الرومانتيكية حيث نرى حدود البيت تخترق أعلى
درجات التلاحم التركيبي صلاباً •

هكذا مثلاً يقول هيجون :

كما لو كنا نرى وقفات المسافرين

الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصفة والموصوف أى بين وحدتين شديدتى
التلاحم ومع ذلك فإن الفصل هنا يتعلق بكلمتين معجميتين ، أى بوحدتين
لكل منهما لون من الاستقلال اللغوى ، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات)
مثل حروف الجر والعطف ، هى كلمات خالية ، ولا يمكن بأى حال أن
تتفصل عن الكلمة المتعلقة بها ، لكن الرمزيين لم يترددوا فى أن يفتحوا
البيت بكلمات من هذا النوع مثلاً •

قدماه فى سيف الغراب ينام ، مبتسماً مثل

ابتسامة طفل مريض

(رامبو)

أما هـرلين فقد فصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة :

وذهبت

فى الريح السيئة

التي تحملنى

من هنا الى هناك

مثل النـ

ورقة الميتة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف « أل » والكلمة المعرفة « ورقة » والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفة واحدة * .

وأخيرا يقول أراجو :

وكننت أصيح أصيح عيناى اللتان أحبهما أين أنت
ما أين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسكة ، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثانى بين جمل مختلفة ، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها ، نصل هنا الى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة (١) .

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة * ، وفى سبيل هذا الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية : بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية ، وبما أنها الوحيدة التى لا بد أن تلاحظ فى كل الحالات ، فانه ينبغى إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعري والتركيب ، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية ، أى مع « نقطة » أو على الأقل مع « فاصلة » وينبغى إذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة ، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم .

* يورد المؤلف هنا مثالا آخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل L. Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة .

(١) الشاعر الانجليزى ديلون توماس تجاوز هذه الحدود ، حين كتب

So
كلمة F هكذا
T

ويبدو هذه المرة انه لا يمكن الذهاب الى أبعد من هذا .

✽ الظاهرة التي يشير إليها المؤلف وهي ظاهرة التضمين وتطورها لم تلق دراسة كافية في الشعر العربي باعتبارها عنصرا متطورا في بناء لفظة الشعر ، والحقائق التطورية التي اهتمت إليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسي والتي تتلخص في ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللفظة الشعرية للتلاحم الطبيعي الذي يوجد في الجلة النثرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو مستوى التركيب النحوي ، هذه الحقائق يمكن أن تلتقى في مفهومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربي أيضا من هذه الزاوية . ومع أن هذه القضية تحتاج كما قلت الى دراسة مفصلة ، فإنني سوف أكتفي في هذا المقام بالإشارة الى بعض الخطوط العريضة — التي تربطها بقضية البناء الشعري التي يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربي هي الاستقلال المعنوي لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للتريد وحده غير مفتقر في معناه النحوي الى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تنهش مع ما عرف بمبدأ « وحدة البيت » وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع « الاستشهاد » بالشعر ، سواء على المستوى المعنوي في شعر الصبغة مثلا ، أو على المستوى اللفظي في مجال الاستشهاد على النموذج اللفظي ، وهي ظواهر تهيل غالبا الى اقتضاض البيت المفرد المتكامل .

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدتها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلي والاسلامي والأموي تلجأ الى التضمين ، ويكتمل معنى البيت التركيبي والنحوي في البيت التالي له ومن أمثلة ذلك ما روي من قول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفان على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أئى
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بصدق الود منى

فقد وردت جملة « ائى شهدت لهم مواطن صادقات » موزعة بين البيتين فجاءت ان واسمها في بيت وخيرها في بيت تال .

وكذلك قول زهير بن أبى سلمى :

فانقسمت بالبيت الذى طاف حوله رجال بنوه من قريش وبجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتها على كل حال من سحيل ومبرم
(م ٦ — لفظة الشعر)

فقد وردت كذلك جملة : « انقسمت بلبيت يميناً » موزعة بين بيتين متتاليين وجد المسند والمسند اليه في أولهما والمكمل في ثانيهما ، وكذلك ما ينسب الى مجنون ليلي من قوله :

كان القلب ليله قيل يغدى بليلى العارمية أو يراح
قطاة غرها شرك نبات تجاذبه وقد علق الجناح

فان جملة « كان القلب قطاة » جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ثالثاً : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون في العصر العباسي الأول ومع تعقد وتنوع أغراض الشعر ، بدأ البيت وهذه يضيق عن المعنى الذي يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التي أشار لها جيون كوين ويبدو أن اللجوء الى التضمن قد كثر ، وهناك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو اللمنهوري في كتابه « المختصر الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي » أثناء حديثه عن التضمن ، وتبدو ذات مغزى هنا ، حيث يقول : « والتضمن — مفتقر للمولدين » (ص ٢٨ من كتاب الكافي في العروض والقوافي تحقيق الحسائي عبد الله) .

بل ان هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتي الشعري كان يبدو أحيانا متعبدا ، ويتم اللجوء اليه كلون من الترويض ، وتحدى القاعدة التقليدية .

ويتضح هذا جيدا في مقطع شعري يرد في ديوان أبي العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشرط أيضا ، يقول :

يا ذا الذي في الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كيا
حملت من حب رخيم أما	لمست على الحب غزنى وما
اطلب انى لمست أدرى بما	قتلت الا أننى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	اطلب من قصرهم اذ رمى
شبهه غزال بسهام فما	أخطأ سهماه ولكما
عيناه سهمان لى كلمما	أراد قتلى بهما سلما

وواضح أن أبا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقا جديدا محل مذاق

تقديم وإن يشعر بإمكانية كسر القاعدة القديمة أو تخطيها والمحافظة على اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات المتعة الشعرية بدونها ، على أنه إذا نظر إلى تجربة أبي العتاهية من ناحية تركيبه لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم في الجملة ، تظل التجربة — على عكس ما يوحي به ظاهرها — محدودة ، فالمحالات الاحدى عشرة للاختراق هنا ، إذا أخذنا التضمين على مستوى الشطرات ، تتم غالبا على مستوى الفصل بين الاداة والفعل التالي لها ، وتتم في مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمى شبه غزال) .

رابعاً : مع العصر الحديث في الشعر ، اتسعت ظاهرة التضمين اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة ، وإذا أخذنا على سبيل المثال شاعرا رائدا مثل خليل مطران الذي طبع الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسين موقفا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبي ، مثل الفصل بين الفعل والفاعل في بيت والفعول به في بيت آخر كقوله :

بل حبتين بزهرة نمتا وتساقطنا لما تعاشقنا

نار الفرام مع الندى العذب

أو بين الفعل في بيت والفاعل في بيت آخر كقوله :

لا شيء بعد الصب يطعمنا لا نبتنى أمرا غيوجعنا

أخلفنا في المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر ليلى الخوف ثم تحولا إلى غيرة ، والغيرة انتقلت إلى

غرام فما تلوى على أحد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والأصلة ومن اللافت للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شيوعا في الشعر القصصى منه في القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء .

خامساً : مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجرؤات أو السادسة أو الثامنة

• • • • •

في الأبحر الثابتة ، ومن ثم يضطر إلى التضمين في البيت التالي عندما لا يكتمل المعنى له . بل أصبح في أمكانه أن يمتد « بالسطر » الشعري ، العدد الذي يريده من التفعيلات ، وكان من المنطقي أن تختفى ظاهرة التضمين في هذا اللون من الشعر ، ولكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء وأصبحنا نلتقي بالآبيات المدورة ، وهى تلك الآبيات التى لا تمثل فيها نهاية « السطر » الشعري ، نهاية لتفعيله ، وانما تمتد لتفعيله غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة في أول « السطر » التالى ، وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى « بيت » .

ونستطيع ان نجد امثلة كثيرة لهذه الظاهرة في شعر الاجيال التى تعاقبت في انتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات حتى الآن وفي انتظار أن نتم دراسة مفصلة حول هذه القضية ، سوف نكتفى الآن بالإشارة إلى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمى كل واحد منهم إلى جيل مختلف زمنيا في إطار « عصر الشعر الحر » .

من الجيل الأول نختار « بدر شاكر السياب » حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول في قصيدة عنوانها « عكاظ في الجحيم » .

- ١ — لو كان الدرب إلى القبر .
- ٢ — الظلمة والدود الفراس بألف ثم .
- ٣ — يمتد أمانى في أقصى أركان الدنيا ... في بحر .
- ٤ — أو واد أنظلم أو جبل عال .
- ٥ — لسعيت إليه على رأسى أو هدبى أو ظهري .
- ٦ — وشققت إلى سفر دريى وحوت الأبواب السودا .
- ٧ — وصرخت بوجه موكلها .
- ٨ — لم تترك بابك مسجودا .
- ٩ — ولتندع شياطين النار .
- ١٠ — تقتص من الجسد الهائى .
- ١١ — تقتص من الجرح العارى .
- ١٢ — ولثأت صقورك تفرس العيين وتتهش القلبيا .
- ١٣ — فهنا لا يشمت بى جارى .

فالتصيد قائمة على بحر المتدارك « فاعلن » والشاعر يكرر في كل سطر عددا متفاوتا من التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة لا بنهاية المعنى ولا بنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعاني والتفعيلات في الأسطر المتتالية ، وإذا أخذنا مثلا حسود جملة نحوية وردت في صدر هذا المقطع وهى جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول : (كان) والسطر الثالث (يهدد) وأن فعل جوابها يقع في السطر (الخلس) وإذا قسمنا مسافة التفعيلات التى تغطى سطور جملة الشرط لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى فى البناء التقليدى لبحر المتدارك (الذى يستلزم الوقوف الصوتى والمعنوى مرة على الأقل كل ثمانى تفعيلات) كان ينبغى أن يتوافر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنويا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية فى الشعر العربى من الدوافع الحقيقية ، والنابعة من طبعة بناء الجملة الشعرية ، التى جعلت الشاعر يغير — اختيارا — قاعدة التوازى الصوتى — المعنوى ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالتزام من نظام التكرار المزدوج لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لى يبنى جملة على هذا النحو يضفى بهذه التواعد ، أم أن الأمر لا يتجاوز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود أو فى المخالفة الشكلية ؟

إذا أخذنا نموذجا من الجيل الثانى من « الشعر الحر » واختار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثلا من المشاعر ماروق شوشة ، فى قصيدته « قطار الجنوب » يقول :

- ١ — فى ميون المحطات يرقد بوح انتظار .
- ٢ — ويقطع برق انخطاف .
- ٣ — تستطيل المسافة بين المودع والمرتجل .
- ٤ — بين المغامر والمتوجس .
- ٥ — بين الشجاع المحائر والفر . . . ذاك الذى لا يخالف .
- ٦ — والصبايا افترشن المساء .
- ٧ — وأشعلن اشواتهن دخانا صعد .
- ٨ — حبتن هيان كز الصدور الخبيء .
- ٩ — لحلم جرىء تدثونه .
- ١٠ — ولوعد تظرنه .

• • • • •

-
- ١١ — وليال مجهزة للقطاف
 - ١٢ — يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صبوات المدى
 - ١٣ — طائرا بالرشد
 - ١٤ — لا الوجوه الحبيبة عانت
 - ١٥ — ولا الشوق منطفىء في عيون البلد
 - ١٦ — الصبايا احتشطن .
 - ١٧ — انتظرن
 - ١٨ — انطنان
 - ١٩ — وأوشكن ييكن
 - ٢٠ — أوشكن يرحلن
 - ٢١ — مازال خيط رغيص
 - ٢٢ — وصبر وجبص
 - ٢٣ — ودائرة من شعاع بعيد
 - ٢٤ — يلوح فيها ولد

وظاهرة التندوير تبدو هنا واضحة ، تخلل هذه الأسطر الأربعة والعشرين لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها إلا في نحو عشرة نقط ، وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التي يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفاعيل وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازي التفعيلية فيها في نحو خمسة نقط وهو ما يمثل حوالى ٢٥٪ وقد بلغت النظر أن الأسطر التي تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر في بناء نظام القافية (الاختيارى) في القصيدة ، حسب ما تم التعرف عليه في الشعر الحر ، فالسطر الثانى « ويظع برق انخطف » ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس « ذاك الذى لا يخاف » ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة ، أما السطر السابع (واثنطن اثواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) ، وكذلك مع السطر الخامس عشر (في عيون البلد) والسطر الرابع وللعشرين (يلوح فيها ولد) وهى جميعا تنتمى الى نفس الظاهرة . ولا يخرج من هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ،

ولا السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذاك هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

فماذا انتقلنا الى الجيل الثالث فى الشعر الحر نستطيع ان نختار نموذجا للشاعر حاهد طاهر .

يقول فى قصيدة بعنوان من السجلات العسكرية :

الريح تعزف فى ضلوعك غفوة الامق البعيد ..

وانت منكىء .. تعدد رصاص مدفعك العنيد ..

وتد تالقي فى محارك البريق ..

واطرقت أنفاسك المتلاحقات الى المدى ..

تشتم رائحة المدعو ..

وتستشيط أسى اذا مر المساء بغير زاد ..

ويمر قائدك الحبيب عليك تسالاه ..

مضى تتحركون ؟

وانت نار للجواب ..

غلا يجيبك منه غير اشارة خرساء تعلن الانتظار ..

« الالهلاك لاانتظارك » ..

ثم يخطرك الزميل بان نوبتك انتهت ..

فى المقطع الاول لا ينتهى البيت العروض الطويل الا فى نهاية السطر الرابع وفى خلال الاسطر الثلاثة الاولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيلة ، أما فى المقطع الثانى فان « البيت » الدور الطويل يستمر ستة اسطر . يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيلة .

ان هذا العرض الموجز السريع لظاهرة « التضمين » فى الشعر العربى ، يؤكد صدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى ان خط سير التطور العام فى الشعر واحد حتى وان اختلفت اللغات والظروف الدافعة الى هذا التطور .
(المترجم)

أخذنا إذن بالمصادفة ، عينة من مائة بيت ، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات ، عند الشعراء التسعة الآتين :

- ٣ كلاسيكيين ، كورنى ، راسين ، مولير .
 - ٣ رومانتيكيين ، لامارتين ، هيجو ، فينى .
 - ٣ رمزيين ، رامبو ، فيرلين ، مالارمييه .
- والنتيجة الاحصائية نبينها فى الجدول التالى :

الجدول رقم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	١٢	٣٣	٪١١
راسين	١١		
مولير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	٪١٩
هيجو	١٥		
فينى	٢٤		
رامبو	٢٩	١١٧	٪٣٩
فيرلين	٣٦		
مالارميه	٥٢		

(١) اتبعنا فى الاحصاء طريقة الانسبة بائس (طبعت فى B.I.N.O.P
رقم ١٩٥٧.١ والأرقام السفلى تعطى قيمة N.R وللحصول على س يكى
الضرب فى ١٣٨ .

حساب من

المجموعة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ — كلاسيكيين	٠.١٦	٣.٣٣	غير ذى دلالة ١٠٪
٣ — رومانتيكيين	١.٩٣	٣.٣٣	غير ذى دلالة ١٠٪
٣ — رمزيين	٢٢.٥٥	٦.٤٤	ذو دلالة ٠.٠١
كلاسيكيين — رومانتيكيين	١٣.٢٢	٤.٧٨	ذو دلالة ٠.٠١
رومانتيكيين — رمزيين	٢٢.٥٥	٤.٧٨	ذو دلالة ٠.٠١

كيف يمكن أن نفسر هذا الجدول :

الفرق كما يؤكد جدول حساب القيمة المجهولة من ذو دلالة هامة ، فهو يصعد من ١١٪ عند الكلاسيكيين الى ١٩٪ عند الرومانتيكيين ويصل الى ٣٩٪ عند الرمزيين ، وعند مالارمييه وحده يصل المعدل الى ٥٣٪ ، أى أن أكثر من نهايات نصف شعره غير متوافقة مع علامات الترتيم ، ويبدو أننا هنا أمام خط تطورى أمام قانون ذى نزعة معينة فى الشعر الفرنسى . وفى خلال هذه العصور الثلاثة من تاريخه ، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخلاف بين البحر الشعري والتركيب فى اتجاه الخروج على قواعد التركيب .

ولنلاحظ مرة أخرى أن هذه الخاصية ليست صدفوية ، ومن المهم أن نلاحظ أن الكلاسيكيين والرومانتيكيين ، يشكلون ، كما تؤيد ذلك الاحصاءات ، عائلتين متجانستين ، وإذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فإن مسئولية ذلك راجعة الى مالارمييه وحده الذى قهر الوسائل سواء فى هذا المجال أو غيره ، لكن التجانس يوجد مع فرلين ومالارمييه ، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصية كانت مهمة حتى الآن ، لكنها تظهر على وجه خاص أن الاختلاف ليس صدفويا وبقي إذن البحث عن مدلوله .

ليس هناك شك في أن الكلاسيكيين حاولوا — دون يصلوا — الى الغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حاولوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر مصددة وموسعة • ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هذا ؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشعر ، أم أن الشعر أكد بالتدرج طبيعته الخاصة ؟ هل الخروج عن قواعد التركيب هو مصادفة أو هو جوهر الكلام الموزون ؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثانى هو أن خاصية الخروج على قواعد التركيب هى الخاصية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التقليدى والشعر الحر واذن فهى الخاصية الوحيدة « التعريفية » لأنها توجد فى كل أجزاء المعرف • لنلاحظ هذه الأبيات لكلوديل :

لا

البحار ولا

السماك الذى سمك آخر على

وشك أن يأكله ، لكنه الشئ ذاته والبرميل كله

والوريد الحى ،

والماء نفسه والعناصر • اننى ألعب • اننى أتألق

نحن نرى هنا مرة أخرى ان نهاية البيت ونهاية الجملة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد فى أن يعبر الى أول السطر بعد حرف النفى « لا » مع انه وضع فى البيت الأخير جملتين مستقلتين ، مع أن الشعر هنا حر لا يخفض لقيود البيت والقافية ، ولا يمكن اذن الاعتقاد بأن الموقف تابع لعدد المقاطع أو لمتطلبات القافية ، وقطع التوازى الصوتى / المعنوى فى هذه الحالة متعمد ، انه يمثل هدفاً يبحث عنه لذاته واذن يمثل عنصراً ايجابياً فى الكلام المنظوم ، بل ان هذا العنصر هو الوحيد الذى يتحقق فى النظم فقط ، وما يسمى « بقصيدة النثر » لا يختلف فى الواقع عن الشعر الا من خلال مراعاته لقواعد

الموازرة في الوقف ، ولنأخذ على سبيل المثال أى مقطع من « قصائد
نثرية قصيرة » لبودلير :

الانسان يمكن أن يكون شقيا ، لكن الفنان الذى تميزه الرغبة سعيد
اننى استعين برسم تلك التى ظهرت لى مرات نادرة ، واختفت بسرعة خارقة
كشئ جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلا ، كأنها اختفت منذ عهد بعيد
وكل ما توحى به فهو ليلى وعميق

عيناها مفارتان يتلألأ منهما فى غير وضوح أسرار غامضة
ونظرتها تومق كالبرق ، انها انفجار فى قلب الظلمة

لماذا تسمى هذه القصيدة نثرا وقصيدة كلوديل شعرا ؟ وما هى
لامحهما المميزة ؟ فقط هذا الملح • قصيدة بودلير تتقف دائما على
آخر الجملة وتحترم التوازي بين البنائين الصوتى والمعنوى ، وهو
مالا يوجد فى قصيدة كلوديل •

وهنا اذن يكمن المعيار الوحيد الذى يفرق بين قصيدة النثر والشعر
الصر والخلابة تفرض نفسها اذن : الشعر ليس موافقة قواعد
التركيب agrammatical وانما هو مخالفة • هذه القواعد antigrammatical
انه مجاوزة بالقياس الى قواعد توازي الصوت والمعنى التى تسود كل
ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة ، مادامت تتزايد فى مجرى العصور
على الرغم من القواعد العروضية المشتركة (بين هذه العصور) وتظل
باقية فى الشعر الحر على الرغم من سقوط هذه القواعد • ومن ناحية
البنائية البحتة يمكن اذن تعريف الشعر تعريفا سلبيا بأن نقول : الشعر
هو المضاد لتركيب العبارة antiphrase ما هى العبارة الحقيقية ؟ سؤال
شديد الصعوبة ولم يتوقف الجدل حوله كما يدل على ذلك المائتة
تعريف المختلفة للعبارة التى جمعها أ • ليرش B. Lerch ومع ذلك فان
اللغويين يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ - مستوى معنوى : يتفرع بدوره الى :

(أ) تصور نفسى : العبارة هى الوحدة التى تتقدم معنى كاملا فى ذاته ولقد أقرّ ج * أنطون بعد تحليل طويل تعريف هاس Haas التالى : « العبارة » هى الترابط اللغوى الممثل للمجموع *

(ب) مستوى قواعدى : العبارة هى مجموع الكلمات المتلاحمة من التركيبية ولقد عرفها مارتينييه على النحو التالى « ملفوظ يتصل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط » (١)

ونظرية « الأشجار » Stemmas * التى تحدث عنها تسنير Tesniere جسدت هذه السلسلة من الاضافات المتدرجة التى تكون الوحدة التركيبية للعبارة *

(1) Eléments de linguistique générale. Paris 1961.

* مثل تسنير سلسلة العلاقات التى تحكم مفردات العبارة فيما بينها بنوع من الأشجار اسمه Stemma ، حيث يجى المكل دائما متعلقا بالمكل (يفتح الميم) ويربطه اليه ، وهو يضع رسما يوضح فيه العلاقة بين أجزاء عبارة مثله « اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحدا » على النحو التالى :

يشترى

بيير	اليوم
	ابن
قطارا	هـ
واحد	كهربائيا

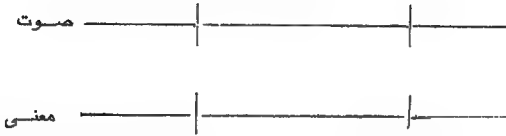
والمصطلح الأعلى الذى ليس مكلا لشيء ، والذي يستخدم كفتح لبقية العبارة هو الفعل انظر :

٢ — مستوى صوتي : وتعرف العبارة هنا في وقت واحد من خلال التنعيم والوقف لكن التنعيم متغير على حين أن الوقف ثابت ، فالعبارة الاستفهامية تنتهي بصوت صاعد ، والعبارة الاخبارية تنتهي بصوت هابط ، لكن لا مفر من أن تنتهي كلتاها بوقف ، والاشارات النغمية هي في نفس الوقت دائما اشارات وقفية .

ويمكن اذن في النهاية أن نعطي للعبارة تعريفا مزدوجا ، من ناحية على أنها تقدم معنى كاملا ، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين ، والعبارة اذن تشكل وحدة من خلال الصوت ومن خلال المعنى ، لكن هذا التعريف المزدوج لا يمكن أن يتحقق الا اذا ضمنت اللغة موازاة دقيقة بين الأبنية الصوتية والمعنوية ، وهو اذن تعريف لا يصلح الا للنثر ، أما في الشعر فان التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق .

لكي يكون التعريف صالحا للتطبيق ، ينبغي أن تسمح « السلسلة الكلامية » بأن تتجزأ على المستويين في نفس المواضع ، وهذا هو ما يحدث في النثر ، أما في الشعر فان الموازاة تنصرم ، فيحدث أن نجد معنى كاملا أي عبارة غير واقعة بين وقفين ، ووحدة واقعة بين وقفين أي بيتا ، دون أن تقدم معنى كاملا ، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية ، والوقفات من خلال خطوط رأسية :

النثر



الشعر



هكذا نرى الشعر يباعد بين عناصر البنائين (الصوتى والمعنوى)
 فى حين أن النثر يجمعهما ودون شك فإنه عندما يحمل رمزاً معنى واحداً ،
 فإن واحداً منهما يبدو بلا فائدة ، لكن هذه اللافائدة أو الزيادة ليست
 فى الواقع هكذا — غالباً — الا فى الظاهر ، فتقارب الرمزين يؤكد فى الواقع
 تأمين « التوضيل » ، ومن خلال الزيادة تسمى اللغة الى تشبيد
 أبنية قوية ، وهو هدف رئيسى للاستراتيجية اللغوية ، وهذا الهدف
 بالتمديد هو الذى يسعى « الوزن » الى مخالفته ، وتتم الأمور كما
 لو كان الشاعر يسعى الى اضعاف أبنية المقال ، كما لو كان هدفه النهائى
 هو « تشويش » الرسالة المراد توصيلها ، وهذا يقودنا الى خلاصة
 متناقضة ، ففى الوقت الذى يعتبر فيه الشعر من الناحية التقليدية

متضمنًا شيئًا زائدًا (عن النثر) ننتهي نحن الى اعتباره يتضمن شيئًا ناقصًا ، ويبدو لنا على أنه شيء سلبي خالص . أما أن هناك سلبية نسبية فهذا مؤكد ، وبين المستويين اللذين معنا هنا ، فإن المعنى أى مجموع العلاقات « المعجمية » النحوية تظل باقية وتكفى في معظم الحالات لبناء المقال وسوف نعود الى هذه النقطة في نهاية هذا الفصل ، وإذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين « الرسالة » التى تحملها الكلمات ، فإنها بلا منازع تقدم عونًا إيجابيًا في سبيل ذلك ، ومما لا شك فيه أن عدم التلاحم في نظام الوقفات له تأثير تقويضى — محدود لكنه فعال — على الرسالة الشعرية ، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلاوعى يكمن هنا .

ان تصورًا غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثل مالارميه الذى تتجمع عنده عادة فكرة الغموض ، ومع ذلك فإن الغموض فى الشعر ليس الا منهج مدرسة خاصة ، والشعر الرمضى ليس هو كل الشعر ، وقبل أن ننتهى الى نتيجة لا بد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤيدها .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذه الخاصة لو كانت الوحيدة التى نتأكد عبر كل أنواع الشعر ، فإننا لن نخلص الى أنها أهم الخصائص ، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى ، غالبًا والمقالية هما بالتأكيد أكبر الأدوات . لكن « عدم التوازى » كأداة شعرية — والتى يمكن أن نسميها التضمين بالمعنى العام — أداة موجودة كذلك . ولكى نختبر هذا ، يمكن أن نطبق التجربة التالية :

لنأخذ مثالًا نثرًا شديد الشيوع ، مثلًا أى خبر فى صحيفة يومية :

« أمس ، على الطريق الزراعى ، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو

متر في الساعة ، اصطدمت بشجرة ، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم «
ولنحطم الآن التوازي ونكتب العبارة هكذا :

أمس على الطريق المزارعى

سيارة

كانت تنسير بسرعة مائة كيلو متر في الساعة اصطدمت

بشجرة

ركابها الأربعة لقوا

مصرعهم *

وهذا ليس بالطبع شعرا ، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها ،
دون اللجوء الى وسائل و « صور » أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر ،
لكن لنؤكد أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا ، فالكلمات تنتعش ،
والتيار يجرى ، كما لو ان العبارة من خلال تقطيعها وحده ، أصبحت
مستعدة لأن تصحو من نعاسها النثرى *

* * *

٢ - القافية والترصيع

لنعبر الآن الى الشعر التقليدى ، وهو يعرف كما نعلم بالوزن
والقافية ولنبدأ بالقافية التى هوجمت كثيرا . ومع ذلك فان الشعر
الابيض * (الخالى من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على
لغتنا ، وهناك تناقض مشهور يكمن فى الأبيات التى هاجم فيها فيرلين
القافية حتى يقول :

من سيعدد كل عيوب قوافينا

أى غلام أبكم ، أو أى رقيق مجنون

* يطلق مصطلح الشعر الابيض فى الفرنسية على الشعر الخالى من
القافية ، ويطلق كذلك على النثر الموقع الذى تصل درجة التوقيع والتنظيم
فيه الى اثنى عشر مقطعا وهو يشيع فى بعض الكتابات الفنية الفرنسية .

صاغ لنا من معدن زيف هذا الحلى المألوف
يخدعنا بدَوَى أجوف اذ تصقله أيدينا

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a Forgé ce bijou d'un son
Qui Sonne Creux et faux sous la Lime ?

ولقد جاءت أبيات هيرلين نفسها مقفاة بدقة ، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض هيرلين القافية في حديثه عن « الفن الشعري » الذى يعتقد على مبدأ « الموسيقى قبل كل شيء » باعتبار أن التردد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا • ما هى اذن وظيفة القافية ؟ لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر ، هى التى تشير الى نهاية البيت • وهكذا فإن كتابا معاصرا يؤكد لنا ان « خلود القافية وسلطانها » وكذلك البحر ذى التردد المعددى المائل يعود الى طبيعة اللغة ذاتها ، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع ، وهذا البناء المتساوى خاصة غير كافية فى ذاتها لاقامة الشعر (١) • ولنسجل هنا اتفاق الشعراء على هذه النقطة ، كتب أراجو « ان القافية هى التى تملأ على البيت مساره » (٢) •

وفى الواقع فإن تصورا كهذا محوط بالتناقض ، فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت ، ولكنها ترديد لصوت نهائى « والموقع النهائى » للقافية متضمن فى تعريفها فهى « تجانس صوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها » (٣) ، وهكذا فليست القافية هى التى تشير الى نهاية البيت ، ولكن نهاية البيت هو الذى يشير اليها ، والقافية وحدها

(1) P. Guiraud, langage et versification. Par's, 1953. p. 107 .

(2) Preface à les yeux d'Elsa. Paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique. Paris, 1961.

ليست قادرة على أن تلخص البت ، بل لا تلحظ على أنها قافية الا اذا وقع عليها النبر (٤) ، ونضيف الى هذا واذا لم يعقبها وقف والا فانها لا تتميز عن التجانس الداخلى للبيت ، أن الوقف هو الذى يجعل بيت ملاميه التالى بيتا واحدا :

ينام فى الأثجان ذلك الكمان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن فى الواقع أن يجزء البيت الى بيتين :

ينام فى الأثجان

ذلك الكمان

والحقيقة ان القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، انها عنصر مستقل ، صورة تضاف الى الصور الأخرى ، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر الا اذا وضعت فى علاقة مع المعنى .

علاقة المعنى بالصوت ، كما هو معروف ، علاقة صدقوية ، لكن هذا الحكم لا يصدق الا على الرموز المعزولة ، وما أن نتجاوزها الى النظام حتى يظهر التعليل ، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات ، وهنا يكمن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغة بدونه أن تكون لغة وظيفية ، وكما يقول دى سويسر « بما أن الميكنة اللغوية قائمة على التوافق والتخالف ، فان هذا المبدأ يمكن أن يرسم فى شكلين » :

$$\begin{array}{ccc}
 \text{س أ} \cdot ١ \# \text{س ب} ٢ & & ٢ \text{ س أ} = ١ \text{ س ب} \\
 \downarrow & & \downarrow \\
 \text{س ب أ} \# \text{س أ} ٢ & & ٢ \text{ س ب} = ١ \text{ س ب}
 \end{array}$$

(٤) كما اثبت ذلك تجربة اجريت فى الكوليج دى غرانس وقام بها اندرى سبير : انظر :

فالدوال المختلفة لها مدلولات، مختلفة والدوال المتشابهة كلياً أو جزئياً ، لها مدلولات متشابهة كلياً أو جزئياً ، وعلى هذا المبدأ يبنى التعليل النسبى للاعراب والتصريف .

ومع ذلك فان هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص ، فلكى تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك ، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتنيه « لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للإنسان » وهكذا فان كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الازدواج النطقى الذى يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعنى ، من خلال نحو أربعين صوتاً مبدئياً فقط ، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتى فى اللغة ، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئى أو كلى (كالتجانس) والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط ، وفى الحقيقة ، — وتلك نقطة أساسية — أثبتت التجربة ميل كل مستعملى اللغة الى « الربط » فالتشابه الصوتى بين كلمتين يفترض دائماً « قرابة » بين معانيهما ، وفى اتجاه مصاد لهذا الميل يلجأ الكلام بطريقة عفوية الى قاعدة « تعويضية » فهو يتجنب أن يجمع التشابهات أو المتجانسات فى عبارة واحدة ، وعندما لا يستطيع تجنبها فانه يؤكد على نواحى الفرق بينها . وهكذا يقال مثلاً : * Je ne peux ni ne veux اننى لا أستطيع ولا أريد ، واضعين النبر على الحرفين المختلفين فى صدر الفعلين (P. V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل ، ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذى تعمل القافية فى اتجاه مصاد له .

ان القافية فى الواقع جزء من موقعها فهى توضع فى نهاية قبل الوقف مباشرة ، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا ، والتجانس

* يتضح هذا أكثر عندما نقول فى العربية مثلاً : « اننى لم ولن اذهب » .
واضعين النبر على كل من الميم والنون .

الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى ،
فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى ، ومدلولات
مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة •
والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون
« تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات » ومرة أخرى فان كل شئ يتم ،
كما لو أن الشاعر يبحث — على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى —
عن زيادة نسبة مخاطر الغموض »

وعلى ضوء من هذه النتيجة ، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من
خلال تاريخ الشعر الفرنسى •

هناك ظاهرتان فيما يبدو متناقضتان تسودان تاريخ القافية •

أولا : هناك ازدياد تطورى للتطابق الصوتى ، ففى العصور
الوسطى كان يكتفى بتجانس محدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة
فقط ، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هذا التجانس ، القافية
الحقيقية ، ثم ظهر بعد هذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجود
القافية الغنية أى القافية التى تشتمل على حرف السناد مع الحركة
الأخيرة •

وهذه الضرورة جعلت القافية صعبة ، ففى الفرنسية على وجه
خاص ، يبدو عدد القوافى الممكنة محدودا بطريقة لافتة ، وإذا
أخذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى ، فان امكانيات القافية الفرنسية
ستستنفد بسرعة (١) •

(١) يمكن أن نجد فى كتاب جرو الذى سبقت الإشارة اليه من صفحة
١٠٨ الى ١١٦ احصاءات مهمة فى هذا الصدد ، فحول مليون ونصف قافية
يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الفنية من ناحية والقواعد من
ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين ألفا .

ومن هنا نلحظ أنه يسدو طبيعياً أن يتم إرضاء ضرورات القافية على حساب الاعتراض من جانب التجانس المعنوي ، وهناك في الواقع لونا من التجانس الصوتي ، أولهما وقد تحدثنا عنه ، يتم بين الكلمات البسيطة ، وهو قائم على الامكانيات اللغوية ولا علاقة له بالمعنى مثل : « نور » و « صور » ، « إدارة » ، « عبارة » * . ثانيهما : تشابه له صلة بالمعنى ، وهو تشابه بسيط في الظاهر فقط ، حيث يتم بين كلمات ذات جذر واحد مضافاً إليه سابقة أو لاحقة مثل : « كتاب واستكتاب » * ، وعلى نحو أخص القوافي المعروفة بالقوافي النحوية ، مثل « يغنون » و « يرقصون » وهنا نرى التجانس ذا معنى ، ولكن في نفس الوقت تزداد فرص وجود القافية ، ومن هنا فان هذا اللون سمي بحق « القافية السهلة » .

ونظام القافية في الشعر الفرنسي بدءاً من القرن السابع عشر يرفض رفضاً قاطعاً هذه « القوافي السهلة » وقد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضة فمثلاً يجري بياى Bellay قافية في ضمير الغائب (عنده ، له مثلاً) ويستخدم رونسا ر نهايات الأفعال (يزهون ، يهلكون ، يذبلون ، يضحكون) قوافي في مقطوعة واحدة .

وبدءاً من القرن السابع عشر لم يعد يسمح بالقوافي السهلة . الى أى شئ استند هذا المنع ؟ الرغبة في التصعيب ؟ هكذا يفسره النقد المبني على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهارة بهلوانية ، وهو ليس جميلاً لأنه صعب ولم يقس أحد قيمة العمل الفني بالمشقة التي كلفها لصاحبه ، وإذا كان منع القافية السهلة قد جعل الشعر ينقاد لهمة أصعب ، فان دوافع أشد صلابة هي التي فرضت عليه ذلك ، ودوافع مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية .

* المثل الذي تقدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقد غرناه الى ما يحقق تصور القاعدة في الترجمة .
* مثال الأصل هو : Malheur - bonheur

ان القافية المعنوية تحترم قانون الموازنة ، ففيها يستجيب تجانس الصوت لتجانس المعنى ، والمبدأ الذى بنيت عليه هو ما سماه دى سوسير « الصدفوية النسبية » (١) حيث يرد للتعليل الداخلى ، والحد الأدنى للتعليل الداخلى معجمى ، والحد الأعلى له نحوى ، والقافية النحوية اذن معقدة ، والمتشابهات الصوتية دوال ، وهذا التجانس الدال هو الذى حظرتة قواعد الشعر فى القرن الخامس عشر ، كتب بانفيل Banville عبارة واضحة فى كتابه « دراسة قصيرة عن الشعر الفرنسى » : ينبغى أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها فى الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها فى المعنى « وهذا ما تحققته تماما القوافى القائمة على « الجناس » وهنا يتضح تماما التعارض بين الشعر والنثر ، فالنثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتى التام بين الكلمتين ، والشعر على العكس ، لا يقترب منه فقط ولكن يضع الكلمات المتشابهة فى مكان متشابه ، وهو بهذا يزرع الغموض ، ولقد عرف القرن الخامس عشر ولما حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون :

ولنقل — عابرين — ان « الغموض » هى أنسب كلمة يمكن أن تستعمل هنا للتعبير عن الهدف الغامض الذى يسعى اليه الشاعر ، وهو هدف يتعلق بدفع التوازى الصوتى — المعنوى فى عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادى . واذا كان الأمر كذلك ، فاننا ينبغى أن نرقب — تأكيدا لمبدأ التأثير الداخلى — الى أى حد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عدم التوازى وهذا هو ما سنحاول أن نتبعه .

تترتب الكلمات كما هو معروف فى تصانيف صرفية : الاسم ، الفعل ، الصفة ... الخ وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية ، فالاسم تبعاً للتفسير التقليدى يعبر عن الجوهر ، والصفة

عن الكيف والفعل عن الحدث ٠٠٠ الخ ، والكلمات التي تنتمي الى نفس التصنيف ، أيا كان معناها ، تحتفظ اذن في العمق بمعنى مشترك ومن هنا فان الشعر اذا كان يخفض حقيقة لبدأ عدم التوازي فيمكن أن نتوقع أنه سيتلاقى أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان الى تصنيف واحد اسمين أو فعلين ٠٠٠ الخ ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض .

ولنأخذ عصورنا الثلاثة ، ونختار من كل عصر مائة قافية ، ونعد نسبة القوافي المصنفة ، ونرى النتيجة في الجدول التالي :

قوافي غير مصنفة (١٠٠ بيت)

المجموع	المتوسط	المؤلف	العدد
كورنى	١٦	٥٦	٪١٨ر٦
راسين	٢٢		
مولير	١٨		
لامارتين	٢٥	٨٦	٪٢٨ر٦
هيجو	٣٢		
فينى	٢٩		
رامبو	٢٥	٩٢	٪٣٠ر٦
غيرلين	٣٥		
مالارميه	٣٢		

جدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل المحتمل	الفرق
٣ كلاسيكيين	١٨٦	٣٣٣	٠١٠	غير ذى دلالة
٣ رومانتيكيين	٠٨٨	٣٣٣	٠١٠	غير ذى دلالة
٣ رمزيين	١٨١	٣٣٣	٠١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون/رومانتيكيون	٣٠٤	٢٧٧	٠٠٥	ذو دلالة
رومانتيكيون/رمزيون	٠٠٨	١٩٥٢	٠١٠	غير ذى دلالة

ان النتائج هنا ذات معنى ، فالقوافي غير المصنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين الى الرومانتيكيين ، فهي ترتفع من ٥٦ الى ٨٦ والفرق كما يؤكد جدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة ، وعلى العكس يبدو التطور ضعيفا من الرومانتيكيين الى الرمزيين ، فهو يرتفع من ٨٦ الى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة ، لكننا هنا ينبغي أن نأخذ في الاعتبار صعوبة القافية في اللغة الفرنسية وإذا لم نرد التوضيح بالمشغول فنبغى أن نقنع بمخزون ضئيل من القوافي ووجود قافيتين غير مصنفتين من كل ثلاث قواف ربما يعد معدلا محدودا ، على الأقل بالنسبة للانتاج ذي النفس الطويل ، لكن ما أن نستدير نحو الانتاج الأقصر ، والأكثر تنغيمًا مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة ، وإذا أخذنا سونيتة مالارميّة المشهورة « الأوز » :

المبغراء والحيوية واليوم الجميل
سيمزقنا بقربه من جناح سكران
والبحيرة الجامدة المنسية تتمتع تحت الندى الفضي
والانعكاس الشفاف على الجليد لأشعة لم تهرب
وأوز من الزمن القديم يذكر أنه

جميل لكن ليس لديه أصل للخلاص
ولأنه لم يتغن بجمال الاقليم الذى كان يعيش فيه
عندما نشر عقم الشبثاء الضجر
سوف تهز رقبته هذا الاحتضار الأبيض
من خلال فضاء مفروض على طائر ينكره
وليس من خلال رعب أرض نزع ريش جناحه
يا أيها الشبح الذى يشهد هذا المكان صرخته الخالصة
يجمّد دم التقزز البارد
منذ الذى رأى فى المنفى العقيم ذلك الوز

ان صعوبة القافية داخل السونية تتضاعف من خلال اقتضائها
تعاقد القافية المربعة ، ولقد أضاف مالارميه هنا الزاما آخر حين فرض
على نفسه أن تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة
فاننا لا نجد هنا قافية واحدة مصنفة ، ونسبة القوافى غير المصنفة
اذن هو ١٠٠٪ .

وهنا تحول قوى لا نجد له مثيلا عند الشعراء السابقين ، ونحن
لا نرى فى هذا مجرد براعة فى استخدام الكلمة ، ولكن شاهدا على
الحدس العميق الذى كان يملكه هذا المرائد العظيم بطبيعة فنه .

يشكل الترصيع * أو التجنيس الداخلى وسيلة مشابهة للقافية ،
وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا ،
والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ،

* اللون البلاغى الذى يتحدث عنه L. alliteration يعتمد على تشابه
الحروف بين الكلمات فى داخل البيت الواحد ومن الأمثلة التى يمكن أن تنطبق
عليه فى الشعر العربى قول البحرى :

ليس يدرى أصنع أنس لجن سكوه أم صنع جن لانس
حيث تتكرر السين والصاد هنا ست مرات فى بيت واحد .

على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن أذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تصدته القافية ، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التى لا تستخدم القافية تتوسع فى استخدامه ، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم ومن أمثله المشهورة هذا البيت :

إن هذه الحيات التى تنفج حلوقها الصغير حول رؤوسنا

Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflent sur nos têtes

ومع ذلك فإن هذا البيت لا يرصع فيها الا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن فاليرى ضرب الرقم القياسى حين قال :

توشوشين يا شعور هذه الأشجار لى .. أية خشخشة

Vous me Le murmurez, ramures, O rumeurs

فهنا ترصيع فى ١٥ صوتا من ٢٣ حيث تتكرر (R) ست مرات و (M) خمس مرات و (U . E) مرات ٠

✽ الفروع الذى أشار اليه المؤلف فى القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم الى قواف يمكن تصنيفها فى صيغ صرنية ونحوية واحدة ، أو تستعصى على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذى أشار اليه « ، والذى بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسى ، من القافية السهلة الى القافية الصعبة ، يمكن أن ينفج الى الذهن بعض الملاحظات فى إمكان قيام دراسة للشعر العربى وتطوره من حيث القافية :

أولا : نجد أن العروضيين ، فرقوا بين أنواع من القوافى ، منها تلك القافية التى تلتزم بحرف الروى ولا تزيد عليه وهى شديدة الشبيوع فى دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لم يطل ليلى ولكن لم أتم	وننى عنى الكرى طيف الم
واذا قلت لها جودى لنا	خرجت بالصمت من لا ونعم
خفى يا مبد عنى واعلمى	أننى يا عيسد من لحم ودم
أن فى جسمى بردا ناهلا	لو توكت عليه لا نهسدم

الحرف الوحيد الذى يلتزم فى هذه الأبيات هو الميم ، لكن فى مقابلة هذا الالتزام بحرف روى واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبى العلاء فى لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا بلجاء الروى فى خمسة أحرف كقولہ :

تقلدت المآثم باختيار أوانس بالفريد مقبلات
إذا عوتبت فى جنف وظلم أبت إلا السكون مبلدات

ثانيا : فى الوقت ذاته نبه العروضيون الى عدم صلاحية بعض الأحرف لكى تقوم بدور الروى ، والحروف التى أشاروا اليها تدور فى إطار الحروف اللينة الألف والواو والياء ، وبعض منها يؤدي وظيفة نحوية كالألف المثني فى كتبنا وشربا وياء المتكلم فى « كتابى » وواو ضمير الجمع فى (فهووا) *

ثالثا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكن منطقة السهولة أو الضعف وهى التى يندرج تحتها امكانيات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعري وأهدافها العميقة التى أشار لها المؤلف ، وهذه المنطقة فيها نرى تحتاج الى دراسة فى الشعر العربى على ضوء النظريات الحديثة ، وقد تقسم النظرية البنائية التى يعرضها هذا الكتاب عونا أساسيا فى هذا المجال .

رابعا : يلفت النظر أن خط التطور فى الشعر الفرنسى الحديث يتجه الى التشدد فى استخدام نوعية القافية والغنى الذى يلحق بالشعر من وراء ذلك ، وإذا فُورن ذلك بالترخص والضعف الذى يسود الشعر العربى الحديث (والحر منه على نحو خاص) أمكن أن نفهم الى حد ، البس مفهوم الحداثة والحرية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضا أن نقف على سبب ربما يكن وراء بعض مظاهر الضعف وهبوط القيمة الفنية ودرجة الإتياع الشعرى فى كثير من شعرنا المعاصر .

(المترجم)

وتشكل سونية الأوزة في هذه القصيدة نموذجا فريدا ، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت ، فصوت واحد يرد خمسا وثلاثين مرة في القصيدة ، وهكذا تعمل الوسيلتان ، التجانس الصوتي الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى ، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة ، ومن كلمة لكلمة .

وتطابق حرف القافية وحرف الترصيع تطابق ذو دلالة من الناحية الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية في أنها تحدد نهاية البيت ، لكننا لا يمكن بالتأكيد أن نعطي نفس الدور للترصيع . ماذا يمكن أن تكون وظيفته إذن ؟ تأثير موسيقى ؟ لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار ؟ أو هل ينبغى أن نسند اليه وظيفة تعبيرية ؟ ان قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارئ في نهاية الأمر بشعور الشك . وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن ننتخذ موقفا من هذه القضية ، ولنقل فقط ان الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية ، ينبغى أن يسند اليه نفس وظيفتها ، وهل يمكن أن نطمع بجدية في أن يكون للقافية في كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية ؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد في أبيات يختلف معناها اختلافا كليا .

ان وظيفة التجانس الصوتى لا تظهر في الواقع الا اذا قارنا بين الشعر والنثر ، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية الا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها الا لأسباب اقتصادية ، وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغة ، وفي المقال النثرى التوصليلى تضاييق كل قافية وكل ترصيع .

والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافيتها ، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها ، بل انه يجعل من القافية قاعدة بنائية ، والخلاصة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هذه المظاهرة هى أن النظم ليست له الا وظيفة

سلبية ، فالعادى عنده هو عكس العادى فى اللغة الطبيعية ، ولغته
تؤدى وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة ، والبيت يبدو محملا
بعملية انتفاء للمفارقة ، والصوت الذى لا يستخدم فى اللغة الا على
أنه ملمح تمييزى ، يستخدم فى الشعر فى الاتجاه المعاكس تماما .



يلحظ نفس الاتجاه فى الخاصية التى تعد رئيسية فى الشعر
التقليدى وهى البحر ، والبحر (فى الشعر الفرنسى) هو عدد المقاطع
الذى يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد فى ذاته ،
ولكنه تكريره من بيت الى بيت ، وهو بهذا يؤكد خاصية « النظامية » .
ولقد أقر « النظم » التقليدى بصفة عامة عدة بحور ثابتة كلها
ثابتة المقاطع ، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا امكانيات البحور
دون عقبات ، وكان الرئيسى عندهم أن يكون عدد المقاطع المختار ،
مكررا نفسه فى بيت أو أبيات أخرى ، فالقصيدة ليست من بحر
ما الا لأن هناك تجانسا فى استخدام هذا البحر فى أبياتها ، وإذا كان
البحر ثابت المقاطع مفصلا فلأننا حين نقسمه الى شطرين تمثل كل
شطرة تجانسا « بحريا » داخليا ، أى تساويا كليا بين جزئى البيت أو
بين الشطرين ، والبحر السكندرى يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة ،
فهو قابل للتقسيم الى أربعة أجزاء ، أى أن كل شطرة تقابلة لأن تكون
جزئين متساويين .

والبحر كما نعلم هو الملمح الرئيسى التقليدى للشعر الفرنسى ،
ومع ذلك فإن مؤلفين كثيرين شككوا فى حقيقته ، وحول هذه النقطة
يمكن أن نقسم المتخصصين الى فريقين ، فريق يقف الى جانب البحر ،
وفريق يقف الى جانب الايقاع ، وفى الفريق الأول يمكن أن نعد الأب
سكوبا Scopa ومعظم عروض القرن التاسع عشر ، وقد كتب
بانفيل فى دراسة موجزة : « الشعر الفرنسى لا يتميز بالايقاع كشأن

شعر كل اللغات الأخرى من خلال تضافر بعض المقاطع القصيرة والطويلة ، انه فقط يقوم على تجميع عدد مطرد من المقاطع ، يقطعها في بعض الأوزان 'استراحة تسمى وقفة خلال البيت .

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغي أن نذكر فى المقام الأول جورج لوت مؤلف « البحر السكندري أمام علم الأصوات التجريبي » والذي لاحظ أن الالتقاء الانفعالي للبحر السكندري على يد بعض الملقين مثل كوكان وسارة برنار ، أثبت ان معظم أبيات هذا البحر لا تشتمل حقيقة على ١٢ مقطعا (كما هو معروف) وانما تتراوح بين تسعة وأربعة عشر مقطعا ، ويعقب جورج لوت قائلا : ان المقطعية خدعة ، فالأذن لا يطرقتها التحول الذى يوقعه الكلام بالنص ، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة (١) .

ونحن لا نوافق على هذه النتيجة لسببين : أولا أن الأبيات التى لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هى الأغلبية ، وحتى عندما تكون ، فان الفرق فى معظم الأحوال يكون مقطعا واحدا وهذا يمثل فى حالة

٨

البحر السكندري عدم تساوى بنسبة — من متوسط طول البيت وهو

١٢

فرق ضعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلى بالتساوى الذى يعطيه الشعر بالقياس الى النثر .

فالنثر فى الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا ، فجملة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس أو ست مقاطع ، وهو تغير لا يخضع لقاعدة ، فالدولالات المختلفة تبدو فى شكل دوال ذات أعداد مقطعية مختلفة ، ويضاف الى هذا قاعدة

(1) A'ezundria. p. 401.

ضمنية في المقال تميل الى أن تعاقب بين الجمل الطويلة والقصيرة •
ومرة أخرى فإن الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام ، فهو يعبر عن جمل
مختلفة من الناحية المعنوية ، بجمل متشابهة من الناحية الصوتية •

وهذا الانطباع الكلى بالاطراد ، يأتي الايقاع ليعيره سندا ،
فالايقاع كما يقول بيوسرفيان : « دورة ملحوظة » وهذه الدورة في
الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين :

١ - من خلال العدد المتساوى للنبرات ، فالنبر الصوتى ، كما
هو معروف ، يقع في الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى ،
والبحر الاسكندرى سواء عند بودلير أو راسين يتكون دائما من أربعة
تراكيب أى من أربعة نبرات •

Cheveux bleus pavillon de ténèbres tendues

فالبهر الاسكندرى يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصيدة الى
ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و ٤ نبرات •

٢ - التوزيع العام للنبرات على البيت : هناك نبران ثابتان احدهما
في القافية والآخر في نهاية الشطر الأول ، واثنان متحركان ، وتلك الحركة
أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منها خاصية للشعر الفرنسى ،
والحق أن شعراءنا استغلوا هذه الامكانية الطيبة وفي معظم الحالات -
وكان ينبغى أن يجرى احصاء بهذا - فان توزيع النبر يجرى على
نظام ٣ - ٣ - ٣ - ٣ * كما هو الشأن في البيت الذى أوردناه ،
أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ - ٤ - ٢ - ٤ أو
٤ - ٢ - ٢ - ٤ : مثلا :

Voici des fruit, des fleurs, des feuilles et des branches

* أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر •

ويظل في هذه الحالة الخروج على القاعدة محدودا ، فتشكيل
مثل ٢ — ٤ — ٣ — ٣ مثلا :

Sois sage o ma Douleur et tiens - ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا اذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك « لوت » نفسه
الذى واجه بين التساوى النسبى فى الوزن الشعري والفوضى الواضحة
فى النثر الذى يشيع فيه وجود « تفعيلات » من خمسة أو ستة أو سبعة
مقاطع بل وأكثر من ذلك •

ما الذى ينبغى أن نستخلصه من ذلك ؟ الخلاصة ببساطة أن ايقاع
الشعر يجيء من تردد زمنى يتمتع الأذن ، كما يقول بول فريس
Poul Fraiss : « لا يسمى البناء ايقاعيا الا اذا اشتمل على تردد ولو
بالقوة » (١) والانطباع ببقاء المتردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن
الجزء المتردد شديد التطابق ، واذن فاذا كان يسمح بالتقارب فى الايقاع
فلماذا لا يسمح بالتقارب فى البحر ؟ بين فقرة من اثنى عشر مقطعا وأخرى
من أحد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا ، واذا تتبععت فانها
تلحظ فارقا ولكنه صغير نسبيا ، والبحر السكندري يبدو « بالتقريب
متعادلا » بنفس الطريقة التى تبدو تفعيلاته « بالتقريب متشابهة »
فالتجانس « البحرى » والتجانس الايقاعى يمكن دخولهما تحت لافتة
واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء « النظم » •

ان هذه « التقريبية » ولنقل حتى « الفجة » فى النظم ذات دلالة
فان كان النظم فى الواقع يؤدي وظيفة خاصة ذات طابع موسيقي ،
فان هذا النقص سيفسحها ، فان أى أذن لا يمكن أن تتمتع بالايقاع
« التقريبي » لكن ليست هذه فى الواقع وظيفته ، ان وظيفته فقط أن
يؤكد التشابه الصوتى فى مواجهة التخالف المعنوى ، والتخالف كما

رأينا ليس كليا ، واللغة تسمح بوجود بعض التشابهات ، وإذا كان « الكلام » يعدل منها أو يمنع لبسها فإنه لا يحوها أبدا محو كليا . ان التخالف الكلى محور يقع المقال النثرى التام على قرب شديد منه لكنه لا يحركه أبدا . والكاتب النثرى يتلافى بطريقة عفوية القوافى والترصيعات ، ويأتى بعد الجمل الطويلة بأخرى قصيرة ، ويغايير بين الأبنية التركيبية المتتابعة ، لكنه لا يستطيع أن يحو تماما كل ألوان التشابه بين الوحدات اللغوية المتتالية .

أما الشعر فإنه وهو يتجه نحو محور التشابه التام ، لا يستطيع هو على الإطلاق أن يحركه ، انه فقط يجاهد للاقترب منه الى أبعد مدى .

والشاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التى يملكها ، وليس هو الذى يصنع اللغة ، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثال الى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا ، ولضعاف أيضا من عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الايقاعى ، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر يجد نفسه أمام التزام مزدوج : من ناحية ، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فإن عليه أن يستخدم كلمات من معجم متاح للجميع . ومن ناحية ثانية ، فإن صنع الشعر معناه توفير أكبر قدر من التشابه بين وحدات المقال ، والشاعر يقسم عناصر المقال التى بين يديه الى قسمين :

أولا : الأصوات ، وهى التى تشكل من خلال تناسقها المعجم ، أى أنها هى التى تحمل المعانى ، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب الا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغة ، وهو جزء صغير بالضرورة ، والقافية والترصيع لا يؤثران الا على جزء ضئيل من الأصوات المستقلة ،

وحقيقة يمكن الذهاب بالتشابه الصوتى الى أمد بعيد (فى الأبيات القائمة على الجنس التام فى جزء كبير منها) * مثل :

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime

Galamant de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضجى به ، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتقفية ، بل انه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلا المعنى فى سبيل ارضاء متطلبات « النظم » وكما رأينا فان فاليرى أخذ على بودلير أنه « دفن » خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان « معشوب حقير » لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور » فى البيت الثانى . *

وحقيقة فان الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوب ، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة ، وينفس الطريقة فانه يتسامح فيه بوضع « الزوائد » التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها .

ثانيا : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص « العروضية » المقطع والنبر ، البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات ، فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يركز عليهما « الدوران » الدائم الذى يأتى فى مواجهة « الامتداد » الذى يميز النثر ، وعلى الرغم من انه توجد من ناحية ، تقريبيه فى التشابه المقطعى كما أشرنا ، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر ، فانه يبقى دون شك ان

* من أمثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجنس التام مثل قول الشاعر :

لا تعرض على الرواة قصيدة ما لم تبلغ قبل فى تهذيبها
فمتى عرضت الشعر غير مهذب عدوه منك وساوسا تهذى بها

وقوله :

ناظره فيما جنى ناظره او دعانى أمت بما او دعانى

* انظر النص فى « مدخل » هذا الكتاب .

الأذن تلتقط التشابه الناتج من الموجات الترددية الصادرة دون كل
عن وحدات البحر السكندري ، وهنا يكمن الجوهر الذى يضع الشعر
مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى •

يؤخذ على الشعر أنه رتيب ، وهو مأخذ متناقض ، لو كانت هناك
رتابة ، فالشعر موحد الصوت بطبيعته ، وهى وحدة قد لا تسر
الأذن ، وليس لهذا أهمية كبيرة هنا ، لأن الصوت فى القصيدة يظل
دالا من جزء الى جزء ، ووحدة الايقاع تظل دوال فى الأصل على
« وحدة المدلول » لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها فى الشعر ،
ومن هنا جاء انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى ، ومن خلال هذا
الانقطاع يؤدى الشعر وظيفته الحقيقية •

واذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر ، فإنه يمكن منها استنتاج
نتائج هامة تتعلق بالالقاء ، ولنسجل مرة أخرى أن الشعراء أهملوا
تسجيل الطريقة التى يودون أن تلقى بها قصائدهم ، وربما اعتمدوا على
ما تلميه طبيعة المقال ذاته ، ولكنهم فى ذلك يخطئون ، لأن التجربة تثبت
أن طريقة الالقاء تتغير تغيراً كبيراً فى مجرى العصور •

ويمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للالقاء ، وربما كان من
المستحسن أن نتحدث هنا عن محورين للالقاء ، محور تعبيرى ، ومحور
غير تعبيرى • فالالقاء التعبيرى هو الذى يشكل الصوت تبعاً للمحتوى
الذهنى والشعورى للقصيدة ، فتتوعات الصوت تؤثر على السرعة
والتركيز وخامسة على العلو ، فالتنظيم أى الخط البيانى الذى يحدثه
الصوت ، يتنوع فى الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعاً لمعنى المقال ، التنظيم
أذن دال أى أنه يركز درجاته المختلفة لى تريد وضوح اختلاف المدلولات ،
ومن هنا فإن الاستفهام يواجهه الاخبار ليس فقط على مستوى بناء
العبارة ولكن أيضاً على مستوى تنعيمها •

والالقاء فى القرن السابع عشر لم يكن تعبيرياً ، كان كل الممثلين يلقون

البحر السكندري بنغمة موحدة ، يرتفع الصوت في الشطر الأول وينخفض في الشطر الثاني . ومن هنا كان يتولد انطباع واضح بالرتابة . لكن الرومانتيكيين فرضوا الالتقاء التعبيري ، وبدءا من هذه اللحظة بدا تنعيم كل بيت يتغير تبعا لمعناه ، ومن هنا فان راشيل Rachel يقول لنا (١) : « لا تقف الا عند الفاصلة ، أو النقطة عليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلًا بنهايات التفاعيل فهذا يصنع من البيت خطأ يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلحظ الشطر والمقافية » .

وهكذا كان يؤخذ على تيوفيل جوتييه Théophile Gautier أنه كان يضحى في الالتقاء بالمواصفات العروضية .

في عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية التي تشكل ما يمكن أن يسمى « تناقض الالتقاء الشعري » فمن حيث كون القصيدة تحمل « رسالة » فهي تؤدي وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن طريق « التخالف » ، ومن حيث كونها شعرية ، فهي تعتمد على « التشابه » وعلى الملقى أن يختار ، فإذا كان النص حراميا أكثر منه شعريا ، كما هو الشأن في المسرح الكلاسيكي ، فانه يمكن التضحية بالمواصفات العروضية ولكن ليس تضحية كاملة ، وعلى الملقى في هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها ، أن ينقل الاحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى ، لكن الأمر عندما يتصل بقصيدة غنائية ، أي بقصيدة شعرية خالصة ، فان العلاقة سوف تنعكس وينبغي أن يكون الالتقاء غير تعبيري ، وهو ما يميل اليه الالتقاء اليوم . ان « الالتقاء الطبيعي » يترك المكان اليوم « للالتقاء المسطح » ويمكن الاستناد إلى شهادات الشعراء أنفسهم ، فهذا ابولينير يسجل قصيدته « قنطرة ميرابو » وعنها يقول اندري سبير André Spire « كان أدى انطباع برتابة متشابهة لتلك التي نحسها من خلال انشاد بعض أغاني الطفولة » (٢) وحتى

مالارميه ، كما يقول غاليري كان يلقي احدى قصائده « بصوت منخفض متعادل ، دون أقل مجهود ، وكأنه يكلم نفسه » ويضيف غاليري معلقا : اننى لا أتحمل المنشدين المحترخين غالبا ، أولئك الذين يحاولون أن يعطوا قيما تفسيرية » (١) تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل ، ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة لكل قصيدة حديثة ، وفي هذه الحالة فان الالتقاء المسطح هو المناسب ، وهناك دليل على هذا من طريقة « الكتابة » فالشعراء المحدثون عندما يلغون علامات الترتيم ، فانهم يلغون أيضا الرموز النغمية ، وعندما لا نجد علامة تعجب في قول الشاعر :

يجيء الليل تحق الساعة

فينبغي الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضع هذه العلامة . وهكذا يبدو لون من التناقض الى حد ما هنا حين يكشف أن الالتقاء للشعري الحقيقي غير تعبيري ، وهو ينبغي أن يتجه الى الاطراد ، ومن خلال نفس الاتجاه ربما وجد في بعض ألوان الالتقاء ما يسميه جرامون Grammont بالتساوى الزمنى أو تساوى الديمومة .

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشعر ، وجد جرامون (٢) انها تستغرق المدد التالية : ٤ر٥٣ ، ٤ر٥٢ و ٤ر٧٩ ثانية ، أى أنها مدد متساوية تقريبا . تساوى زمنى أذن من بيت الى بيت ومن وزن الى وزن ، فالأوزان الاثنا عشر لهذه الأبيات الثلاثة تستغرق كل منها ثانية ، وقد عارض جورج لوت هذه النتيجة معارضة تامة ، فمقياسه الخاص وجد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمنى) بين ١ر٧٥ و ٦ر١٢ ثوانى ، لكن لوت اعترف أن المدة تتغير تبعا للمعنى ، وهو ما يعنى ان المنشدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة

Le Coup de des. Pleiade. p. 624.

(١)

Lezvers français.. p. 85.

(٢)

الالقاء التعبيري ، فهم يبطئون أو يسرعون تبعاً لما يعبرون عنه من حزن أو اندفاع ، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للالقاء غير التعبيري ؟ ينبغي قياسه لكي نقرر ، وإن كان يبدو أنه من المحتمل جداً ، أن يميل الشعر الملقي بهذه الطريقة الى الاقتراب من التساوي الزمني .

سوف يكون لدينا إذن الاطراد في أعلى درجاته ، يؤثر في كل العناصر الصوتية للشعر . وهذا الالقاء المسطح ذو الوتر الواحد ، الذي يكاد يكون رتقياً هو الذي يعطى للالقاء « صوت الحلم » صوت « السحر الرثقي » يفد من بعيد ، ويظن أن مهمته ، ليس فقط أن يحمل معلومة بسيطة ، أو أخباراً ذات فائدة نظرية أو عملية ، لكن أن يحمل شيئاً مختلفاً جذرياً عن ذلك كله ، هو الشعر .



من كل هذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحدة . الشعر لا يختلف فقط عن النثر ، وإنما يواجهه ، هو ليس فقط « الألائثر » وإنما هو المضاد للنثر . المقال النثري يعبر عن التفكير « المنطقي » أي الذي ينتقل من فكرة الى فكرة ، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة ، وهو تشبيه صحيح ، مع تحفظ واحد ، هو أن حلقات السلسلة متماثلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام المعبر عنه مختلفة فيما بينها ، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون مقالاً وإنما سيكون خشخشة كلامية .

الشعر — مثله في ذلك مثل النثر — يشكل مقالا ، أي يجمع سلسلة من المصطلحات الصوتية المتخالفة ، لكن على خط التخالف المعنوي يثبقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي ، وهو من خلال هذا يعد شعراً .

ولنحاول أن نعبر عن هذه الفكرة من خلال رسم ، ولنرمز الى

كل عنصر من عناصر المقال بحرف أبجدي يمثل الدال ، وبنفس الحرف
بين قوسين ليمثل المدلول •

النشـر

صوت	أ	ب	ح	د	هـ	و
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(هـ)	(و)

الشـر

صوت	ا	ا	ا	ا	ا	ا
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(هـ)	(و)

وهذا الرسم ليس بالتأكيد دقيقاً حيث ان الشعر يستخدم أصواتا
كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالي أكثر وفاء :

صوت	ا	ب	ح	ا	د	بـ	ا
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	د	هـ	و	ح

وهذا الرسم يمثل إذا أردنا المحصور الذي يحاول النظم أن يتحرك
نحوه وهو تثبيت أكبر قدر من التجانس بين الدوال •

ولنقترب الآن بهذا الرسم من ذلك الذى وضعنا به التجزئة
الخاصة بالشعر ، فبين الرسمين ملمح مشترك ، فكلاهما يخرج على
التوازي الصوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغوية ، فالنظم
يجمع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوحد المصطلحات التى يميز النثر
بينها ، وتلك وسيلة سلبية أذن تنزع الى اضعاف بناء « الرسالة » •

وهذه النقطة رئيسية ، فلنعد مرة أخرى الى تحاليلنا مع مخاطرة
التكرار •

علماء اللغة يسمون الأصوات « وحدات مميزة » ، وهي تسمية ذات دلالة + فالمهم في الصوت ليس طابعه الخاص ، أى جوهره ، ولكن المهم قدرته على التمييز من غيره من الأصوات ، فالطابع ليس الا حاملا للفرق وقد يحدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ ، فهناك بالتأكيد درجات لنطق الصوت الفرنسى . (A) ولكن علماء الأصوات هم وحدهم القادرون على التعرف عليها ، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث ان هذه الدرجات جميعا تشترك في خاصية واحدة ، وهي أنها جميعا تواجه (B) أو (I) + الخ وكما قال بوضوح سوسير : « ان مصطلحات مثل (A) و (B) عاجزة تماما عن أن تصل كما هي إلى الوعى ، ذلك الوعى الذى لا يلحظ دائما الا الفرق بين (A) و (B) » (١) .

اذن ماذا يفعل الشاعر ؟ انه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدى ينزع الى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتباره « وحدة مميزة » ولكن على العكس باعتباره ، اذا استطعنا أن نقول ذلك « وحدة مشوشة » ، ويبدو اذن أنه يهدف الى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا +

ولنتنقل الآن الى « النبر » ، والنبر في اللغة الفرنسية ليس « عنصرا مميزا » أى أنه لا يوجد في الفرنسية ، كما هو الشأن في الانجليزية والاسبانية ، وحدات صوتية متشابهة ، يختلف معناها فقط باختلاف موضع النبر ، لكن النبر مع ذلك له في الفرنسية قيمة دلالية ، فوظيفته التركيز أو لفت النظر + فالكلمة أو المقطع الذى يقم عليه النبر

يتميز بالنبر عن المجموعة التي ينتمى إليها • ماذا يصنع البيت ؟ انه يوزع النبرات بطريقة مطردة ، فكل الأجزاء مركز عليها بالتساوى وفي نفس الوقت غير مركز عليها • فالأجزاء المختلفة تنزع الى أن تنصهر في الشكل المطرد • وب نفس الطريقة فان الوقف وظيفته أن يقوى التجزئ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى ، لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا ، ما هو منفصل معنويا •

الوسائل الثلاثة اذن لها وظيفة واحدة ، وهذه الوظيفة المتناقضة هي « المضاد للوظيفة » انها كما قلنا من قبل « التشويش على توصيل الرسالة » لكن لنتفق على معنى هذه العبارة ، فهي ليست متعلقة بهدم الرسالة ، وقد رأينا ان ابولونير لا يتراجع أمام هذه النتيجة ، ولن نتابعه في هذه النقطة • فرسالة غير مفهومة لم تعد رسالة ، والمقال ان لم يكن قابلا للادراك فهو لم يعد مقالا ، والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يوصل ، أى أن يكون مفهوما ، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة ، أنه يهدف الى أن يوقظ عند المتلقي لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة النثرية العادية •

ولنأخذ مثلا يسمح لنا بأن نلمس عمق معنى هذه الوسيلة ،
لنأخذ الأبيات الأولى من قصيدة قنطرة ميرابو :

تحت قنطرة ميرابو يجرى « السين »

وأهـواؤنا

هل ينبغي أن أذكر بها نفسى

المتعة تأتي دائما بعد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coule La Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en Souvienne

La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعاني منه الوظيفة النحوية لكلمة « أهواؤنا » هل هي فاعل ليجرى ؟ ان حرف العطف « الواو » يسوغ ذلك ، لكن تذكير الفعل « يجرى » برفضه * ، ولو أن جملة « وأهواؤنا » الصقت بالبيت الأول أو الثالث ، لكان يمكن أن يختفى الغموض ، وفاصلة في نهاية البيت الأول أو الثاني كان يمكن أن تحسم الأمر ، لكن كتابة ابولونيير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل ، ومن هنا فانه لا يمكن أن يقال الا أن هذا النص غير قابل للدراك ، لكن هل هو غير مفهوم كلية ؟ بالطبع لا ، وهو اذا شئنا في منتصف الطريق بين الفهم واللافهم ، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه •

ولنبق الآن هنا ، فتحليل هذا المستوى لا يتصل في الواقع بعلم اللغة وانما بعلم النفس وتحليلنا يدور حول « الرسالة » والرسالة وحدها ، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر ؟ سوف نلمس هذه المشكلة في نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية على مستوى معنوى ، وسوف نرى أن الشعر في هذا المستوى يستخدم وسائل لا يوجد من الناحية المادية على الاطلاق ما يربطها بالشعر ، ومع ذلك فان التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد ليس خاصة « جسدية » للغة ، فالصوت في الشعر (شأنه في ذلك شأن النثر) هو « رمز » لكن معناه هنا صعب الادراك لأنه رمز سلبي ، فالشعر يصنع من رموز تؤدي وظيفتها بطريقة عكسية :

* في النص الأصلي كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة « أهواء » جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم الى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال مادام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا الى أن تأتى المفارقة في النص المترجم بين التذكير والقائمتين وهى مفارقة لا توجد في النص الأصلي ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أوردته المؤلف .

الشعر «دائري والنثر امتدادى» ، وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ، ومع ذلك فإن علم الشعر لم يضع هذا التناقض على الإطلاق فى الاعتبار ، لقد جعل من حقيقة « الدوران » خاصية منفصلة ، تضاف من الخارج الى « الرسالة » اللغوية لكى تكسبها بعض القيم الموسيقية ، والواقع ان هذا التناقض هو الذى يشكل الشعر ، فالشعر ليس كله « دورانا » ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى ، ولأن له معنى فهو يظل « امتداديا » والرسالة الشعرية هي فى وقت واحد شعر ونثر ، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعى للمقال ، والجزء الأخير يعمل فى اتجاه « التخالف » بينما يعمل الجزء الأول فى اتجاه « التجانس » .

وتاريخ النظم الفرنسى على مدى قرنين يظهر لنا الارتفاع التدريجى لظاهرة « التجانس » وهذا فى الواقع يمكن أن يشير الى نزعة فى الشعر الفرنسى ، فهذا التطور يمكن أن تثبت حدوده سلفا ، غلو أن هذا التطور كان فى اتجاه « التخالف » لفقدت الرسالة معناها ولما أصبح الشعر لغة ونحن نعلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فإنه يمكن تثبيت الحدود بالنقطة التى يبلغ فيها التشابه حدا أعلى ولا يتعارض مع ضرورات المعنى .

وعلى هذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصوتى ، فقد انتقلت من السجع الى القافية ، ومن القافية العادية الى القافية الغنية ، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب الا على أقلية ضئيلة من الأصوات وثلاثة أو أربعة فى أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صوتا فى البحر السكندرى ، وهى نسبة لا تزيد على ١٢٪ وفى الحالة القصوى فى « سونية الأوز » حيث يعبر الصوت (i) عن القافية والترصيع فى وقت واحد ، لا يمثل إلا حوالى ١٠٪ من مجمل الأصوات ، وفى الحقيقة ان تاريخ النظم عرف « اللقوافى البهمة » Les rimes equivoques وأيضا الشعر الذى تقوم قافيته على التجانس

الكامل كما أشرنا الى ذلك ، لكن هذه الأنماط لم يقدر لها النمو ، وذلك بالتحديد لأنها تجاوزت الحدود المسموح بها من خلال ضرورات المعنى ، فغاللبس هنا لا يتم التخفف منه الا على مستوى المعنى ، أما على مستوى الأذن ، فان شعرا كهذا يظل غير قابل للفهم ، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة في هذا الصدد ، وهى أن الجنس في العصر الحديث ظل مسموحا به في حالة ما اذا وقع بين كلمات ذات مقطع واحد مثل قول هيجسو :

Telle en plein jour parfois, sous un soleil feu

La Lune, astre des morts, blanche au fond l'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحد ، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية . وهكذا فان التجانس الصوتى — كما ترى — يعرف كيف يتوقف عندما تهدد القدرة على الفهم بالاختفاء دون عودة .

أما البحر والايقاع فانهما يلعبان على عناصر غير دالة في الرسالة فالتجنيس الصوتى اذن لا يؤثر على الرسالة ، ولكن يبقى مع ذلك اننا عندما نسمع قصيدة واضحة الايقاع ، مع ذلك اللون من الالقاء « التعزيمى » نحس أن الرسالة يضعف بناؤها ، وأن الكلمات والجميل تميل الى أن تفقد محتواها . لكى تنوب فى كل لا يتجزأ ، كما لو أن البيت والقصيدة كلها لا تشكل الا جملة واحدة ، بل لا تشكل الا كلمة واحدة . يقول مالارميه « ان البيت الذى يتكون من مفردات متعددة يشكل كلمة كلية واحدة في النهاية » .

وتلك حقيقة يسهم فى دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع الى أن يذيب كل مقطع فى الذى يليه ومعه لم يعد المقال جزئيات مرتبطة أيا كانت درجة الفصل أو الربط ، وانما يصبح خيطا متصلا لا توجد فيه اشارات البدء أو النهاية ، ومع ذلك فان

الوقفات ليست الا عاملا ثانويا في بناء المقال ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات ، ولنلاحظ أيضا أننا اذا كنا قد قدّرنا في الطباعة أن من الضروري الفصل بين الكلمات ، فإن الصوت على العكس من ذلك يصلها وصلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك ، فالانطباعات التي تتركها الكلمات على الأذن قوية الى الحد الذي يسمح لنا بالتعرف عليها من خلال فواصل الصوت •

ونفس الشيء يقال بالنسبة للجمال ، فالتلاحم التركيبي الممنوعى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الاذابة التي يحدثها الالقاء الشعري •

وعلى الجملة اذن فان « النظم » لا يصل الى هدم الرسالة ، أنه يحترم العلائق الحية ، ويتدرب على احترامها ، الا في بعض الحالات التي يتجاوز فيها الشاعر حدود الوسائل كما في قصيدة مالارمييه
Coup de des جولة النرد •

في هذه القصيدة ، لا يوجد بحر ولا قافية والايقاع لا يلعب الا دورا ضئيلا ولا يبقى من وسائل النظم الا استخدام « المساحات البيضاء » وقد ألح المؤلف ذاته على هذه النقطة في تعليقه على واحد من أعماله فهو يقول : « المساحات البيضاء » في الواقع تضطلع هنا بدور هام ، فهي تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها ، بطريقة طبيعية ، لدرجة ان مقطعا غنائيا ، أو عددا قليلا من التفاعيل ، تكتب في الصفحة ولا تشغل الا نحو ثلثها ، اننى لا أنتهك قواعد النظم ولكننى فقط أبعثرها •

هكذا تعد « المساحات البيضاء » كما يقول مالارمييه ، عنصرا أساسيا في قصيدته ، ليس في كميته ولكن في « مواقعها » من خلال

هذه « البعثة » في الواقع ، ينط المقال كلية ، والتلاحم المعنوى بين الوحدات ، الذى يتأكد عادة من خلال التقارب الموضعى ، يفقد هنا بلا هوادة ، والجزئيات المختلفة لم تعد تشكل مقالا قابلا للفهم ، على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط (١) . على حين أنه هو الذى توجه اليه القصيدة ، ويمكن إذن أن نتساءل اذا كان مالارميه لم يتجاوز الحدود الممنوعة الى المنطقة التى ضاعت فيها ، مع المعنى ، اللغة أى ضاع الشعر . وأيا كانت الاجابة على هذا السؤال تبقى المحاولة جديرة بالقيام بها ، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنا ، وتظهر فى ضوء كامل عمق ميكنة النظم وهى اننا نواجه بين « الرسالة » و « الأداة » لكى تضطر الأداة — كما سنرى — الى أن تتحول .

يقول مالارميه : « ان الشعر يجبر نقص اللغات » وهو تعبير عميق لكن ينبغي أن نحدد أن الشعر لا يتناول جزءا من نقص اللغة الا اذا جسده أولا .



(١) انظر محاولة اعادة بناء هذه القصيدة التى قام بها جاردننى دافى .

G. Davics, vers une explication rationndle du «coup de des» Paris 1953.

الباب الثالث

المستوى المعنوي، الإِسْنَاد

لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت « اللغة المتميزة » مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت « اللغة المميّزة » لا فائدة لها ، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما . وهذا يتضمن حرية الكلام ، وكما يقول سوسير « خاصية الكلام هي حرية التأليف » وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة .^١ فحرية تأليف الكلمة بدءاً من الأصوات محصورة ، وهي محدودة في المواقف الهامشية التي تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف العبارة بدءاً من الكلمات تخضع لقيود أقل ، وفي النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءاً من العبارات ، ينتهي دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية التكلم في النمو الجوهري ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها » (١) .

ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل الى مبدأ الحرية هذا ، فكل انسان حر في أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوماً ممن يتوجه اليه بالكلام ، فاللغة توصيل ، وإذا لم يكن المقال مفهوماً فإن التوصيل اذن لم يتم ، والبديهيّة الرئيسية في قانون الكلام تقول « ان كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم » وكل القواعد ليست الا طرائق لتطبيق هذه البديهيّة ، و « قابلة للفهم » تعني محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى اليها ، ومن أجل هذا فإنه لا يكفي احترام قانون اللغة فقط ،

بل ينبغي أيضا أن يكون حل رموز الرسالة ممكنا ، وهذا يدخل حرية الكلام في دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام ، ولقد تحدثنا في الفصل السابق عن واحد من هذه القوانين المتصلة بالدال وهو قانون التوازي بين الصوت والمعنى الذى يفرض على المتكلم أن يتلافى العبارات الملبسة (المشتمة على كلمات متشابهة الصوت مختلفة المعنى) مثل * :

Cinq moines, Sains de corps et d'esprit, Ceints de leurs ceintures,
Portaient dans leur seint le signe du Saint - Père.

فهذه الجملة صحيحة من وجهة نظر اللغة ، لكن تعدد التشابه الصوتي ، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيسية للمقال (١) ، وكما لاحظنا فان هذه الطريقة بالتحديد يتسم بها النظم ، الذى يشكل من هذه الناحية انتهاكا لقانون الكلام ، وبما أن النظم نفسه مقفى ، فانه يمكن أن يقال أنه يشكل قانونا ينتهك القانون .

* المثال الذى أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبسة الشديدة التشابه في الصوت والمختلفة في المعنى والتي يحسن تلافئها في الشعر ، وترجمة المثال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغوية . فهو يتحدث عن : « خمسة من الرهبان ، طاهري الجسد والروح ، يضعون حول صدورهم أحزمتهم ، ويحملون في صدورهم بركة الأب » ، ولكنه يمكن لنا تصور الظاهرة من خلال إيراد شاهد من الشعر العربى مما أشار به البلاغيون العرب في باب التجنيس ، حول التشابه الشديد في الصوت والاختلاف في المعنى ، مثل قول الأعشى :

لقد غدوت الى الحانوت يتبعنى شواو مثل شلول شلشل شول

مكلمات الشطر الآخر شديدة التشابه في صوتياتها ولكنها تحمل معاني متغايرة فالشواوى الذى يشوى ، والمشل المطرد ، والشلول الخفيف ، والشلشل والشول ، القليل الحجم ، ويقول الأمدى في التطبيق على هذا البيت « وهو عند أهل العلم من جنون الشعر » . (انظر على الجندى : فن الجناس ص ٣٣) .

(المترجم)

(١) طريقة الكتابة تقلل من اللبس السمعى ، ومعلوم أن هذه هي الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هذا اللون .

سوف ندخل الآن في معالجة المستوى المعنوي ، وسوف نعالجه بالطريقة التي عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها ، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التي تنتهكها اللغة الشعرية *

لكي نبني جملة معجلة بالمعنى ، لا يكفي أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى ، واحتمال أن يؤدي وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس الى تكوين جملة ، هو احتمال باطل من الناحية العملية كما أظهر ذلك شانون Channon (١٩٤٨) ومحاولة كذلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية : « معركة خشنة تأثرية مهاجر فاسد زمني ثرثار للأسف مفضوح ملاهى » (١) فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لا معنى له • فلكي تكون الكلمات جملة ، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد ، الأول مقنن والثاني غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده •

ولنأخذ هذا المثال الذي قدمه ف بريسون F. Bresson (٢) :

« الأفيال تجرّها الخيول »

أو مثال شومسكى Chomsky (٣) •

أفكار باهتة خضراء تنام في غضب

فهاتان عبارتتان صحيحتان من الناحية النحوية ، فالقانون النحوي هو في الواقع قانون شكلي خالص ، يوزع الكلمات في مراتب وتصنيفات شكلية ، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط من تصنيفاتها ، وكل مقطع مطابق « للنماذج » التي يسمح بها النحاة هو اذن صحيح من

Miller. Langage et Communication. 1956. p. 117. (١)

La Signification. P.U.F. 1973. (٢)

Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957. (٣)

النجاحية الشكلية ، كما هو الشأن بالنسبة للمثاليين اللذين أوردناهما ،
لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون ان العبارة تكون ذات معنى اذا كان يمكن عرضها
على معيار الحقيقة ، وفي رأيه ان العبارات « النحوية » ينطبق عليها
ذلك ، فمثال شومسكى ذو معنى ، لأننا نستطيع أن نتساءل اذا ما كان
صحيا أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام في غضب وأن
تكون الإجابة (لا .. هذا غير صحيح) . وب نفس الطريقة يمكن أن
نجيب بالنفي عن السؤال « هل الأفئال تجر her الخيول » . ومع ذلك
فانه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك ، أو على الأقل ذلك ما يراه أحد
المناطق الذي يبدو أنه أعطى اجابة محددة على هذه النقطة اللغوية .

» بعض الوظائف المعينة مثل « يبيض » هل يمكن أن نسندھا الى
كرسى أو زلزال أو عدد أو نقطة زمنية أو مكانية ؟ بالطبع يمكن أن
نفعل هذا معتبرين بكل بساطة أنه اسناد خاطئ وأن المقولة الناتجة عنه
كذلك . ومع ذلك فان من الواضح ان الاسناد لن يرتكب نفس اللون من
الخطأ حين نقول « كلبتي تبيض » فان تبيض أو لا تبيض (تلد مثلا)
امكانية لا يمكن في الواقع أن يكون لها معنى الا بالنسبة للكائنات القابلة
» للامومة » وبالنسبة للأشياء الأخرى فان من الطبيعي دون شك أن
نعتبر السؤال غير ذي معنى ، وهكذا فقولنا « رقم ثلاثة يبيض » وقولنا
» رقم ثلاثة لا يبيض » يحملان بالضبط نفس القدر من قيمة الحقيقة
أى انهما لا يحملان أى قدر منها ، لا يزيد الصحيح منهما عن المخطئ ،
مع أنه في الجمل ذات الاسناد الحقيقي يمكن التعرف بالدقة على قيمة
جانب الحقيقة من خلال النفي ، واذا كنا نحكم على هذه المقولات
المضحكة بأنها خالية من المعنى فانه ينبغي — لئلا تقف الأداة المنطقية
قيمتها — ألا يكون لها امكانية بنائه ، وينبغي حين استخدامها أن نعين
في أى عالم من « عوالم المقال » نحدد أنفسنا ، عالم الحيوانات ،
عالم الأعداد ، عالم الكواكب ... الخ . أو بعبارة أخرى أن نستقي لكل

متغير يضاف الى وظيفة ثابتة ، تحولا في المعنى أوسع من مجرى الحقيقة ، لكنه أضيق من الكل غير المحدد للذوات والأنواع » (١) .

واذن فعبارات مثل « الأفيال تجربها الخيول » أو « أفكار باهتة خضراء تنام في غضب » ليست ببساطة عبارات غير صحيحة ، وانما هي غير معقولة وهي صحيحة من حيث التركيب كما قال ف . بريسون ، وغير صحيحة من حيث المعنى . والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غير معقولة هو فرق معنوي لكن يظل مع ذلك شكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء في كلتا الحالتين ، فالجملة غير الصحيحة يمكن أن تتحول الى جملة صحيحة لأن المسند فيها واحد من اسنادات يمكن أن يقبلها المسند اليه أما الجملة غير المعقولة فهي لا يمكن أن تكون جملة صحيحة لعكس السبب السابق ، وسوف نسمى الحالة الأولى حالة الاسناد الملائم والثانية حالة الاسناد غير الملائم .

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عام يتعلق بتأليف الكلمات في العبارة . هذا القانون يقضى بأنه في كل عبارة اسنادية ينبغى أن يكون المسند ملائما للمسند اليه ، والاسناد في الحقيقة ليس الا واحدا من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية ، ولسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين وحدة ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لها . ويمكن اذن أن نعطي لهذه القاعدة صيغة أعم ، بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة ، فان القاعدة التي معنا تقضى بأن تكون كل وحدة في العبارة قادرة — من الناحية المعنوية — على أداء وظيفتها النحوية ، وهذه القاعدة ليست الا الصيغة المعبرة ، على مستوى المعنى — عن بديهة « القابلية للفهم » (التي أشرنا اليها) ومن خلال انتهاك الكلام لهذه القاعدة ، سوف نحاول على هذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغة الشعرية .

يمكننا أن نتساءل ما اذا كانت قاعدة ما هي حقيقة ذات طبيعة لغوية أو أنها تعود الى قيم منطقية تظل فوق اللغة ، وفي الواقع فان المنطق واللغة شديدا الارتباط ، ونحن نعلم ان القدماء كانوا يعبرون عنها بكلمة واحدة ، ومع ذلك فانه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صيغة لغوية خالصة ، ويكفى لتحقيق ذلك أن نقدر — تبعا لاقتراح شومسكى — وجود « درجات نحوية » وما نسميه نحوا في الواقع ، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها ، تبعا لأشد قيمها عومية ، نقدر أن فعلا يمكن أن يكون مسندا لاسم دون أن نحدد أى فعل أو أى اسم ، لكن يكفى أن نخصص هذه الأجناس العامة ، بتصنيفات أضيق منها لكى نغطى أنماط المجاوزات المعنوية ، وكما قال س . سابورتا *aporta* تعليقا على شومسكى ان صيغة مثل « الأشجار تهمس » ليست من الناحية النحوية الا طبقة عامة لأنها خاضعة للصيغة العامة « جملة من اسم + فعل » لكن فقط عندما نقسم الاسم الى أسماء ذوات وأسماء جوامد ونقسم الفعل الى طبقات ونحدد قيودا على ارتباط أسماء ما بأفعال ما ، نكتشف ان تلك الصيغة تفتقر بعض هذه القيود ، وهكذا فان صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل « نحوية » من صيغة تنتهك قاعدة خاصة ، وكل مقال اذن يمكن أن يوصف من وجهة نظر نحوية (١) .

ولكيلا نقع فى الغموض ، غاننا لن نستخدم مصطلح « نحوى » وانما سنستخدم مصطلح « ملامعة معنوية » أو اختصارا « ملامعة » لنميز به الجملة الصحيحة من حيث المعنى ، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة فى النص الذى اقتبسناه .

سوف نحاول وصف المقال الشعرى على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثرى تبعا لضيق دائرة الدرجة النحوية

التي يقدمها التلاؤم المعنوي وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نضع في الاعتبار الدرجة الأعم ، أى النحو بالمعنى الكلاسيكي للكلمة .

حقيقة يرتبط النحو بعلائم شكلية ، وهذه العلائم تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصنيفي ، فليست هناك أى علامة تفرق في الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقان يعتمد على الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلائم اذا كان يفزع عن بعض الصيغ فقطها الشكلية في بعض السياقات الخاصة فانه لا يجعل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعاً للنظرية التي تعرف « بالسياقية » أو « الوظيفية » للمعنى والتي تشيع عند علماء اللغة الانجلو - سكسون ، فان معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي اليها ، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والدلول ليس الا مجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما ، والعلاقة السيمانتيكية (دال - مرجع) تمتص اذن داخل العلاقة التركيبية (دال - دال) : ليس القاموس الا قائمة لعلاقات بين دال ودال وهو في نهاية الأمر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقاً من كلمات محددة ؟ بل أن بعض القواميس مثل Le Littré تواجه التعريف نحو عبارات اصطلاحية نموذجية تدخل الكلمة فيها كواحد من عناصرها ، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أى عبارة يمكن أن تبني انطلاقاً منها ، وهذا حقيقى على الأقل في مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم - فعل ، اسم - صفة ... الخ وفهم كلمة « القط » معناه أننا نستطيع أن نقول القط يمشى ، القط ينام » ولا نقول « القط ينبج ، القط يطير » أو معناه أن كلمة « قط أسود » مباحة وقط متساوى الزاويتين غير مباحة .

لنا الحق اذن أن نفترض وجود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشكل قائمة حقيقية بالمثلثات صالحة على الأقل في اطار ثقافة معينة ،

وإذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا ، فإنه يمدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاكات الشعر وفى غياب هذه القائمة فإننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص ، وإذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل امكانيات التناسق المسموح به بين كلماتها فإنه ينبغي افتراض أن هذا القانون موضوع فى ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة ، وأن نتحدث فى الواقع ، ليس معناه أن نبنى عبارة وانما أن نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا أنه يناسب الموقف ، وتبعاً لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة ، فتعبير زائف هو كذلك لانه لا يطابق الموقف ، وهو يظل كذلك الا فى الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر .. الخ) وعبرة « ممكنة » هى كذلك لانها تتفق مع قائمة المتلازمات وبما أن تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة ، فإننا سنطلب إذن من شعورنا اللغوى الخاص أن يقول لنا ما هو صحيح داخل القصيدة وما غير صحيح . وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق أن نلجأ الى « محكمين » لكن غزارة المسائل موضع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعباً . نحن اكتفينا إذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها ، والا نبقى فى قائمتنا الا ما كان عدم الملازمة فيه واضحاً ، مثل :

الذكريات أبواق الصيد (ابولينيز)

السـماء ماتت (مالارميه)

فكل منهما يقدم « عدم ملازمة » اسنادية ذات خصائص ، فلكى تكون الجملة « س مات » ذات معنى ، ينبغى أن يكون « س » داخلاً فى دائرة معنى المسند اليه ، أى أن يكون منتمياً الى طائفة الأحياء ، وليست هذه حالة « السماء » .

وينفس الطريقة فإن الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع أن تمدنا بمسند اليه تكون « أبواق الصيد » مسندا ملائماً له ، وليست

هذه حالة الذكريات • واذن فنحن لدينا انتهاكان للقانون أو مجاوزتان ،
وليس هذان كما سيظهر لنا الاحماء ، الا مثالين على ظاهرة عامة
تشيع داخل لغة الشعر ...



ومع ذلك فقبل أن نشرع في تحقيق ذلك ، علينا أن نقف عند اعتراض
قد تقودنا مناقشته الى بعيد ، وهو الاعتراض الذى يطرح مشكلة
الاستعارة وهى فى الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على
الأقل فى رأى ت • س اليوت T. S. Eliot عندما عرف « الكوميديا
الالهية » بأنها « استعارة ضخمة » وكلوديل عندما قابل بين الشعر
والنثر بأن الأول منهما « منطق الاستعارة » والثانى « منطق القياس »
وكما عرف باحث فى كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه « استعارة
معمّمة » (رأسيا) معمّمة (أفقياس) (١) ولسوف نحفظ بهذا
التعريف الذى نعتقد بأنه دقيق ، لكن بشرط أن ترد الاستعارة الى طبيعتها
الحقيقية وأن توضع فى مكانها •

ان من الواضح أن العبارات التى أوردناها من قبل لا توجد فيها
مجازة الا اذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى ، وعلى العكس فانه يكفى
لتقليل المجازة أن نغير معنى احدى هذه الكلمات •

ولنأخذ مثلا بسيطا فبالعبارة التى تقول « الانسان ذئب للانسان »
الخبر فيها ليس مجاوزة الا عندما نأخذ كلمة الذئب على انها
« الحيوان » ، لكن هذا ليس الا معناها الأول الذى يرسل الى المعنى
الثانى « الانسان ذئب للانسان » أى « الانسان قاس » وهذا يرد
العبارة الى عدم المجاوزة وما يطلق عليه « تغيير المعنى » فى الصورة

يمكن أن يرمز اليه بالتخطيط التالى وسوف نرمز الى الدال بالرمز س ،
والى المدلول بالرمز ص .

س ————— ص ١ ————— ص ٢

وتغير المعنى ليس بالتاكيد عفويا فهناك بين « ص ١ » و « ص ٢ »
علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ، ألوان المجاز المتعددة ، فيمكن
أن تكون استعارة اذا كانت العلاقة هى المشابهة ، أو كساية اذا كانت
المجاوزه . أو مجازا مرسلا اذا كانت علاقة الجزء بالكل ... الخ . ومع
ذلك فان الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعنى
بصفة عامة ، وهو الاستعمال الذى سوف نقابله هنا (١) .

ولنطرح الآن سؤالاً ساخجاً : لماذا نقول ان هناك تغييرا فى المعنى ؟
لماذا لا نلتزم بقانون اللغة الذى أعطى لدال ما مدلولاً معيناً ؟ لماذا
نلجأ الى قانون ثان لى يطرح مدلولاً جديداً ؟

الاجابة على هذا السؤال بديهية ، لأن الكلمة المستعملة فى عبارة
المجاز فى معناها الأول غير ملائمة ، لكن المعنى الثانى يجعلها ملائمة
والاستعارة تأتى لى تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن « عدم
الملاءمة » والعمليتان متكاملتان لأنهما بالتصديد لا تتمازان على نفس
المستوى اللغوى فعدم الملاءمة أنتهاك لقانون « الكلام » وهو اذن
مصنف فى المستوى التركيبى ، والاستعارة انتهاك لقانون « اللغة » وهى
اذن مصنفة فى المستوى التصورى . وهناك لون من الهيمنة يفرضه
الكلام على اللغة ، فاللغة تقبل التحول لى تعطى معنى للكلام ، ومن
هنا ان العملية تتم على مرحلتين :

(١) هناك استعارة الاستعمال و « استعارة الابداع » وسوف تقتصر
دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءاً من المجاوزة
الشعرية .

ان العملية الاستعارية تقتضى أن يوجد بين المدلولين فرق لكنه ليس فرقاً متعلقاً بالمحتوى ، فلو أن الفرق بين « ١ » و « ٢ » ليس الا فرق احالة لما كانت « الدورة » الاستعارية ضرورية ، لكنه يوجد في الواقع — كما سنرى — بين المدلولين فرق في « الطبيعة » وليست كل استعارة شعرية وهي لا تكون كذلك الا اذا كان المدلول الثانى ينتسب الى مجال معنوى معين ، سوف نحدد طبيعته في الفصل الأخير من هذه الدراسة .

لنكتف هنا بملاحظة المكانة التى تحتلها الاستعارة في صدارة « الصورة » فهى المرحلة الثانية لكل صورة ، وهى الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحدة في كل الصور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عام « للصورة » يتألف من دورين ، دوره لأول متغير بينما الثانى ثابت دائماً (وهو الاستعارة) وهكذا فان تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة ، كامن في كونها تنقية ، وقلبا ، واستعارة ... الخ ، ولكن في كونها : تنقية — استعارة ، وقلبا — استعارة ... الخ .

فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبى والمستوى التصورى ، ولم تر الا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهذا الخطأ مسئول الى حد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية .

المجازة على المستوى المعنوى لا تختلط اذن بالاستعارة ففى هذا المستوى توجد مجازة تعبيرية موازية للمجازة الصوتية في القافية ، وللمجازة النحوية في « القلب » وينبغى أن يعطى اسم لهذه المجازة ، وقد سميناها نحن « عدم الملاءمة » ومع هذا فلكي نفرق بين أنواع المجازات المعنوية حسب الوظائف فسوف نحتفظ بهذا الاسم للمجازة الاسنادية (أو الاخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدروسة هنا : الاطناب وعدم المطابقة .

وإذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن « عدم الملاءمة » يشكل مجاوزة شديدة للوضوح لدرجة ان محاولة تقريبها تقفز أمام العين وعلى العكس من ذلك فان الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هي مجاوزة ضعيفة نسبيا ومن ثم فان محاولة تقريبها تبدو مقنعة ، والمبالغة قد أطلقت مصطلح « الصورة » على حالة تبدو فيها المجاوزة تعبيرية ، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزة « تصوورية » ووضعت بذلك في مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فانه فيما يتصل بالجملة الاسنادية (أو الاخبارية) فان القاعدة الوظيفية للملاءمة تقابلها مشكلة • كيف يمكن في الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الامكانية المتاحة للغة لكي تعبر عن حقائق جديدة ، عن اكتشافات العلم مثلا التي تعزو فيها سندنا جديدا أو خبرا الى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير في الأدب الخيالي : القصص الأسطوري والخيال العلمي والمستقبلي الخ الذي يواجه نفس الحالة ؟ إذا كانت « الأشجار تهمس » مجاوزة لغوية تدخل في التفسير الاستعارى ، فكيف نفرق بينها وبين « الأشجار تتكلم » في القصص الأسطوري والتي تلزم تفسيرا حرفيا وتبعد التفسير الاستعارى ؟

ان السؤال صعب ولا يمكن تقديم اجابة مرضية عنه الا في اطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد ، وينبغي لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التي يتشكل بدءا منها الكلام في جنس ما علمى أو روائى ... الخ وانطلاقا من قياس « التردد » يسجل « المعدل » الذى يقبله هذا الجنس ، وفي غياب هذه النظرية فان القانون الذى يعول عليه هو قانون « الاستعمال » لنرى ما اذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون ، أو عدلت من خلال تغيير المعنى ، أو طرحت خارج اللغة كعبارة غير معقولة ، على أن نميز المقولات التجديدية الذى تخرج بطبيعتها على هذا القانون •

ولنقل هنا فقط ان مهمة كتلك ينبغي أن تهتم بالتوافق مع الاشارات الخاصة التي من خلالها يتم اخطار المتلقى بأن عدم الملاءمة انما يحسب بالقياس الى الأشياء وليس بالقياس الى الكلمات فان نقول « كان يا ما كان » في مفتتح حكاية أسطورية ، فتلك اشارة خاصة لهذا النوع من الحكايات ، وهى فى الوقت ذاته اخطار للقارئ بأن المتقابلات العادية قد تم تعليقها ، وأنه نتيجة لذلك فان عدم الملاءمة الظاهرى ليس متعلقا بالكلمات • فالشجرة التى تتكلم والحصان الذى يطير تؤخذ هنا بالمعنى الحرفى ، والسياق اللغوى للاجراء الاستعارى يكبح هنا ، ومن هنا فانه من وجهة النظر الأدبية لا يعد القصص الأسطورى فى ذاته جنسا شعريا بل نثرى ، وهذا لا يعنى بالطبع أنه ليس « شاعريا » لكن الشاعرية كواقع جمالى صادرة هنا عن الأشياء لا عن الكلمات و « الاسطورية » اذن هنا درجة من درجات الوجود لا من درجات اللغة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشكل ، وبالطبع فانه يمكن التعبير عن حدث أسطورى فى لغة شعرية ويتم بذلك تجميع مصدرين مختلفين فى عمل جمالى واحد •

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضل فى نجاحها — الا نادرا — الى انتمائها الى عوالم أسطورية غريبة • ان القصيدة ليست هنا تعبيرا وفيها عن عالم غير عادى ولكنها تعبير غير عادى عن عالم عادى • ان القصيدة هى « كيمياء الكلمة » التى تحدث عنها رامبو والتى من خلالها تلتمح فى العبارة كلمات تعدد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة •

تبقى بداهة المقولات التجديدية بالمعنى الكامل للكلمة ، وهى تلك التى تعبر عن اكتشافات علمية حقيقية ، والتى تكتسب فيها الأشياء صفات اسنادية جديدة مثل اكشاف (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجد مشكلة صعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة الى بعيد • ولنقل أنه فى معظم الحالات تأتى هذه المقولات مقترنة بما يدل فى السياق

على انها شئ جديد مثل أن تتصدر بعبارة : « أثبتت التجربة أن ... »
أو « فلان اكتشف أن ... » ومثل هذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا
في القانون اللغوى ، وهى عبارات تنتمى الى ظاهرة « التعقيد » ولا نلتقى
بها في الشعر ، فالشاعر لا يقول : « لقد اكتشفنا أن هناك أسماكا
تغنى » ولكنه يقول كما قال رامبو :

كنت أود أن أرى الأطفال هذه البلطيات
والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

ان عدم الملاءمة التى تصاحب التحول فى العبارة يلحظ على التو ،
وهو يطلق عقاب « دورة ميكانيكية » للتحويل اللغوى . وهذه الدورة ،
كما سنحاول أن نبين فى الخاتمة ، تدفع بقيم معنوية تنتمى الى نظام آخر
هو الذى يبنى المعنى الشعرى .



فى وجود قاعدة الملاءمة المعنوية فانه ينبغى أن نواجه بها اللغة
الشعرية وسوف نتبع فى تحقيق ذلك ، كما أتبعنا من قبل ، الطريق
الاحصائى ، وسوف تكرر خطواتنا هى نفس الخطوات التى أتبعناها
من قبل . مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيكية ، الرومانتيكية ،
الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف ، وليس من الممكن أن نعطي مجموع
أنماط العلاقات التركيبية ، ولكننا مع ذلك وفى سبيل أن توسع الى الحد
الأقصى حقل التحليل ، فسوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الاسناد
والتعريف والربط ، وهذا الفصل سوف يخصص لأهمها وهو الاسناد ،
والاسناد يتحقق فى لغتنا فى شكلين رئيسيين : اسمى (مبتدأ وخبر)
أو فعلى (فاعل - فعل) * ، ولكن لتسهيل التحليل سوف ندرسها

* حرصنا هنا على إيراد الترتيب الذى ورد فى النص ، وواضح أن ترتيب
العربية فى هذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل - فاعل) .
(المترجم)

تحت شكل الصفة ، فالصفة كما سنرى في الفصل التالى تقوم بدور رئيسى ، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور الا اذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه ، ويمكن اذن دراسته من خلال الصفة ، « فالثوب الأحمر » يمكن بسهولة أن يتحول الى جملة خبرية من خلال تغيير بسيط « الثوب أحمر » فالملازمة واحدة في الحالتين ، وفي المقابل ، فهناك عدم ملازمة في « الوحدة الزرقاء » أو « الوحدة زرقاء » (مالارميه) *

واختيار دراسة الصفة هنا يعال بشيئين ، فالصفة تشيع في كل القصائد مما يسهل الى درجة كبيرة العملية الاحصائية ، ومن ناحية أخرى ، فانها ذات تأثير لا نظير له في اللغة ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول الغاءها من بعض التراكيب ، قارن مثلاً :

الريح المتشنجة في الصباح (فرلين)

مع الريح في الصباح

أو لقد صعد السلم الوعر (هيجو)

مع لقد صعد السلم

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها في الفصل التالى ، ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبراً للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية ، فاذا لم يتم فسوف نعد ذلك « عدم ملازمة » *

ولنسجل أن التقابل بين (ملائمة — عدم ملائمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحال معنى التركيب ولكننا ستساءل فقط عما اذا كان يحتوى أولاً على شكل مقبول لغوياً * فلن نبحث عما كان يريده فرلين « بالريح المتشنجة » ولا هيجو « بالسلم الوعر » ونستطيع الآن أن نعبر الى الاحصاء *

.. يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النشر بالشعر في خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) *

جدول رقم (٣)

الصفة غير الملائمة (١)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
نثر علمي	برتلو	صفر	صفر	صفر %
	كلودبرنار	صفر		
	باستير	صفر		
نثر روائي	هيجو	٦	٢٤	٨ %
	بلزاك	٨		
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٣		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦ %
	فييني	٢٩		

في اللغة العلمية كان نصيب « عدم الملاءمة » كما رأينا لا وجود له ، كان العلماء في بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة ، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة ، ودون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فان عدم الملاءمة لا يمكن أن يكون تردده الا ضعيفا ، لكنه لم يكن من المؤكد مسبقا ان هذا التردد لا وجود له ، فالمعدل في الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسّه . لكن الواقع هنا لم يسمح بأى مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الإطلاق الا اللغة العادية *

اللغة الروائية تستخدم المجازة لكن نسبتها ٨/١ تعد ضعيفة اذا قيس بالنسبة التي قدمها الشعر ٢٣٦/١ فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضعاف وهو ذو دلالة كبيرة في العمل الاحصائي ، ونحن لم نقدم احصاءات عن شعر القرن التاسع عشر الا من شعر المجموعة الرومانتيكية ، وكان يمكن للشعر الرمزي — كما سنرى — أن يجعل الفرق أكثر . ومن ناحية أخرى ينبغي أن نذكر بأن النثر الروائي ، لا يمثل تمثيلا حقيقيا « النثر » اذا كنا نريد بهذه الكلمة « اللغة المستعملة » فكل لغة أدبية هي ذات طابع « أسلوبى » بدرجات متفاوتة . وهذا الفرق الكمى — ولنضع ما يتصل بالوزن جانبا — هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا ، وما عرف بأنه شعر . وحقيقة أن الكم يتحول جدليا الى « كيف » واللاطبيعية تخفى اذا لم تصل الى معدل معين وهذا يوضح لنا كيف يمكن أن تبدو لنا لغة كبار ناثرينا فى القرن التاسع عشر وكأنها لغة طبيعية . وسوف يمدنا مبص « التعريف » بأمثلة أكثر دقة فى الاشارة الى هذا الغموض .

ان من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين ، الناثرين والشعراء تشكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الاحصائى التالى :

النوع	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
نثر وائى	٠.٧٨٪	٣٣٢٪	١٠٪	غير ذى دلالة
شعر	٠.٦٤٪	٣٣٣٪	١٠٪	خو دلالة

ان كل شيء يجرى كما لو أن المؤلف ، فى جنس ما ، يمدد لنفسه عفريا ، معدلا للمجازة ودرجة أسلوبية لا يتعداها ، وهناك حقيقة تؤكد ذلك ، فمؤلف واحد هو هيجو يظل فى اطار المعدل الكمى للجنس الذى يكتب فيه تبعا لكونه ناثرا ، أو شاعرا . فهو يستخدم ٦٪ من الصفات « غير الملائمة » عندما يكتب رواية ، وينتقل الى ١٩٪ عندما يكتب قصيدة ، وهكذا يثبت أن الجنس الأدبيين أيا كانت الفروق

بينهما في المحتوى يمكن أن يدرسنا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى *

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه ، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره ، ولنخصى الصفات عند شعراء مجموعاتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتكرر « عدم الملازمة » يقدمه لنا الجدول التالى :

الجدول رقم (٤)

الصفة غير الملازمة - ٢

متوسط	مجموع	عدد	مؤلف
		٤	كورنى
٣٢٦ %	١١	٤	راسين
		٣	موليير
		٢٣	لامارتين
٢٣٦ %	٧١	١٩	هيجو
		١٩	فينى
		٤٤	رامبو
٤٦٣ %	١٣٩	٤٢	فرلين
		٥٣	مالارميه

ولنسلج أربا أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون مثل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهى نتيجة تعد فى ذاتها — على مستوى الدراسات الأسلوبية — مهمة ، اذ انها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشكل ، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خلال المحتوى ، من خلال الموضوعات ، من خلال الأفكار ، من خلال المشاعر ... الخ • ولكن أيضا على مستوى الشكل من خلال معدل المجاوزة الذى يمارسونه ، وعلى سبيل المثال فقد أحصينا عدد الصفات غير الملائمة عند بودلير ، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩ ، وهى متناسبة مع متوسط المجموعة الرمزية ٤٦٣/٠٠٠ مما يسمح بربطه من الناحية الأسلوبية بهذه المجموعة ، وليس هذا الا مثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصائص أسلوب ما •

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن فى الفرق الذى يحمل معنى كبيرا والذى يوجد بين مجموعة وأخرى ، كما يظهره ذلك التحليل الاحصائى X_٥ التالى :

مجموعة	قيمة	قيمة محددة	معدل	فرق
كلاسيكية — رومانتيكية	١٤٠١٥	٤٠٧٨	٠.٠١	ذو دلالة
رومانتيكية — رمزية	٧٢٨	٤٠٧٨	٠.٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة الى أخرى شديد الوضوح ، وهو يتسق مع التطور بين المجموعات فى الوزن والتطور يأخذ خطأ واحدا فى التأكيد على الخروج على المعدل اللغوى الصادى • فعند الرمزيين تكاد تكون الصفات « غير مناسبة » ونحن نشير هنا الى التطبيق المتعمد لعدم احترام المعدل كما كتبه فرلين فى « فن الشعر » ولكن هذا المبدأ لم يعد

خاصية للمدرسة الرمزية وحدها ولكنه أصبح يشكل وعيا تفرضه
الضرورة الداخلية للشعر .

* * *

ان التحليل السابق عالج « عدم الملازمة » باعتباره ظاهرة كلية يحكمها
قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » فالصفة تلائم أولا تلائم
المسند اليه ، ولكن يمكن أن نتساءل الآن عما اذا كان من الممكن وجود
درجات للملازمة ، توسيع لمعنى « عدم الملازمة » ذاته يسمح بأن ندخل
الى التحليل تمييزات أكثر دقة . وسوف نرى ان ذلك ممكن وأنه سيسمح
بقياس درجة « المجاوزة » تبعا لما تقدمه من مقاومة لتقليل السلافة
بين المعنيين .

التشابه تطابق جزئى ، فهناك استعارة اذا كانت (ص ١) و (ص ٢)
يحتويان على جزء مشترك بينهما * ويمكن أن تصور هذه العلاقة
كما يلى :

ص ١ (أ ب ح) ← ص (أ د هـ)

حيث تمثل (أ) الجزء المشترك ، وهنا يلحظ على الفور ان تصورا
كهذا تجزئة^١ للمعنى الى جزئيات مكرنة ، وهذا التجزئى الذى كان لفترة
طويلة مشكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات
اللغوية ، وتبعا لمبدأ « المشاكلة » الذى طرحه يلمسليف (٢) فان
هناك توازيا تاما بين خطبة التعبير وخطبة المحتوى . فمن ناحية التعبير
يمكن تجزئة الكلمة لوححدات أصغر هي الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضى

* المثال الذى يقبه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف فى صف
انتظار « حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue فى معناها الاصلى
وهو الذيل ، ومعناها المجازى وهو الخيط والجزء المشترك بينهما هنا هو
الامتداد .

(المترجم)

بإمكانية حدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى أى ان مدلول كلمة يمكن أن يتجزأ بدوره الى وحدات أصغر ، وهكذا فان كلمة « فرسة » يمكن أن تتجزأ الى وحدتين معنويتين هما « خيل + أنثى » .

سورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة « أب » الى :
سلف + من الدرجة الأولى + مذكر

وهذا التحليل يضعفه كما قال مارتينييه « ان هناك صعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية ، دون أن يكون هناك رافد واقعى مع هذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة » (١) فالدال « فرسة » فى الواقع لا يحمل أثرا لجزئياته المعنوية ، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نفعل مثلا مع « مواطنون » فنقسمها الى « مواطن + ون » حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر الدلول ، فان تحليل مدلول « فرسة » ليس اذن عملية لغوية ، ولكنه يدخل فى اطار مباحث أصول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهذا .

ولكن أيا كانت القيمة التى تعطى لمثل هذه التجزئة فانها ضرورية اذا أردنا أن نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية ، فمن المؤكد أن الكلمة اذا كانت تعطى مدلولاً غير قابل للتجزئة فان استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلا فكلمة « ثعلب » لا تعنى « مكار » الا لأن المكر كان فى عقل المتكلم والحد من المكونات المعنوية للكلمة ، فيحقق لنا اذن أن نقسم كلمة « الثعلب » الى « حيوان + مكار » .

لكن القسم الثانى احتفظ به للاستعمال الاستعارى ، وتبعاً لرأى ونكلر Winckler الذى طور به موضوع « السمة » عند وند Wund

فان سمة « الماكر » تعد هي القسم الوحيد الذى يبنى المعنى الذاتى ، والدليل على ذلك انه فى بعض اللهجات يطلق على الثعلب « المكار » (١) . ومع ذلك فان هذه النظرية تؤدى الى بئس المعنى ، فعندما نقول « معطف من ثعلب » فاننا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن « الفراء » الذى يشكل جزءا آخر من مكونات المعنى ، وتعدد تغيير المعنى بدءا من لفظ واحد هو الدليل على تعددية السمات التى تبني المدلول . وربما كانت دراسة الاستعارة — ولنقل هذا عابرين — هى التى يمكن أن تقدم المعيار اللغوى اللازم لعلم المعنى البنائى .

يمكن إذن أن نقبل — على الأقل — بالنسبة لبعض الكلمات التى تسمى « محسوسة » امكانية تحليل المعنى الى وحدات معنوية أصغر ، وهذه الامكانية هى التى سوف تملأنا بوسيلة تحويل « عدم الملاءمة » الى « كم » .

صغيرة من أبوس (لامارتين)
عشب من زمرد (فيثى)

واذا نحن وفقا للمنهج الذى تحدثنا عنه حللنا « المسانيد » كما يلى :

أبنوس = خشب + أسود
زمرد = حجر + أخضر

فاننا سنرى أن عدم الملاءمة لا ينطبق الا على جزء واحد من وحدتى المعنى ، ويكفى أن ننتزعه لى تعود الملاءمة ، فعدم الملاءمة إذن ليس جزئيا هنا ، والاستعارة التى تقلل درجة المجاوزة ليست الا مجازا مرسلًا ، حيث أن القسم الملائم أيا كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلى . وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة « مجاوزة الدرجة الأولى » وهى المجاوزة المحددة بوقوع عدم الملاءمة فى أحد عنصرى المعنى والتى من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر .

ولنأخذ الآن تعبيراً مثل هذا التعبير :

صلاة زرقاء (الارميه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الاسنادية غير الملائمة « زرقاء » الى وحدات أصغر ؟ ان العملية تبدو بالتأكيد صعبة ، اننا مع مصطلح يدل على معطى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته ، ونحن لا نرى جيداً كيف يمكن بناء تعريف لكلمة « أزرق » وفيما يتعلق بالألوان وبصفة عامة بالمعطيات الحسية ، لا يمكن أن يكون الا إحالة بالقياس الى الموضوع المعالج « هذا الشيء أزرق » أو ينفى اللجوء الى تعريف حشوى فنقول « الأزرق هو اللون الذى تتصف به كل الأشياء الزرقاء » • مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس « هذه العلاقات المعنوية الأولية » أو « البدائية » كما يسميها « سورنسون » والتي يتضمن تحليلها المعنوى وجودها ، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتيو Prieto فإنه يقسم المعنى الى وحدات أصغر وهذه الوحدات تقدم معانى تستطيع بدورها أن تتجزأ • فإذا كانت « الفرسة » تشمل (الخيـل + الأثني) فإن الخيل بدوره يمكن أن ينقسم الى « حيوان + ثديى + حافرى + أليف + الخ » • وشيئاً فشيئاً لابد أن نصل الى عناصر أخيرة ، تكون غير قابلة للتجزئة ، وتكون حقيقة « ذرة معنوية » ومن بدهيات البحث المعاصر — كما هو معلوم — ضرورة التسليم بوجود ذرات كذلك تكون فى ذاتها غير قابلة للتعريف ، ولكن يمكن بدءاً منها بناء كل التعريفات الأخرى •

فإذا كانت كلمات الألوان فعلاً تشكل « عناصر أخيرة » فى المعنى ، فإن النتيجة المنطقية انها يستحيل أخذها كعناصر فى الاستعارة المعلقة ، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائماً) أو « لا معقولاً » وهو فى الواقع لا هذا ولا ذاك ، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

« أفكار سوداء » ، و « حياة وردية »

بقى أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات ، ومن الواضح
انه مادام يستحيل وجوده في « داخل المدلول » فلا بد من البحث عنه في
« خارجه » .

وفي حالة « صلاة زرقاء » ينبغي أن نلجأ الى ما يسميه النفسيون
بعملية « التداعي » أى تقابل محسوسات تنتمى الى حواس مختلفة ،
فلدينا هنا محسوس بصرى يلتقى بمحسوس سمعى ، وعملية « التداعي »
مبحث ينتمى الى التحليل النفسى ، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته ،
وسوف نعود فيما بعد الى عملية « التداعي » لكن فى هذه المرحلة من
تحليلنا نهتم بالتداعي فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين .

ولقد اعترف اللغويون بالتداعي باعتباره « نمطا » من أنماط
الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره « درجة » من درجاتها .
وحيث ان اللون فى الواقع غير قابل للتحليل فان تناول المعنى لا يمكن أن
تتم عمليته من خلال الخصائص الجوهرية للون ، وفيما يخص اللون
الأزرق فان الملمح الذاتى الذى يمكن استخلاصه هو معنى « الهدوء » وهو
شئ يمكن أن يسهم فى تقليل « عدم الملازمة » فعبارة « صلاة زرقاء »
تقودنا الى الاحساس بالسكينة الناتجة عن نعم الصلوات ، وأيا كانت
الموافقة أو المخالفة لهذا التفسير فقليلة هى الأهمية التى تعطى للقيمة
الذاتية التى تمنح لكلمة « زرقاء » فالأساس ليس هنا ، ولكنه الآن فى
حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة — لا يمكن أن تعد جزءا من
مكونات مدلول كلمة « زرقاء » وهى لا تشكل بأى طريقة ملمحا ملائما
فى المعنى . وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذى هو لون موضوعى
ما ، وهذا الانطباع الذاتى ، يكمن فارق كبير ، وهو أكبر على حال
من الفارق الذى يفصل « مكار » عن « ثعلب » أو « أسود » عن
« أبنوس » فالمر خاصة موضوعية للثعلب ، وكذلك اللون الأسود
بالنسبة للأبنوس ، ويكفى لكى نعبّر من أحد المعنيين الى الآخر أن نعتد
على قدر قليل من التجريد ، ولكننا لا يمكن بأى حال أن نعبّر مع

قليل من التجريد من « الأزرق » الى « المسكينة » وبناء على هذا فاننا يمكن أن نفرق بين درجتين من الاستعارة ، وترتيباً على ذلك بين درجتين من « عدم الملاءمة » تبعاً لنوع العلاقة بين المدلولين ، فهناك « عدم ملاءمة » من الدرجة الأولى ، اذا كانت داخلية و « عدم ملاءمة » من الدرجة الثانية اذا كانت العلاقة خارجية •

التداعي ليس هو المثال الوحيد على « عدم الملاءمة » من الدرجة الثانية ، فالتفريق الذى قدمه ه • أدانك H. Addank بين « استعارة توضيحية » و « استعارة عاطفية » يؤيد وجهة نظرنا ، فتمتع استعارة عاطفية « كل استعارة ترتكز على توازن لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يمدده « أدانك » فرقاً « كيفياً » نعطيها نحن فرقاً « كمياً » وتوازى القيم بالنسبة لنا هو حد أدنى من التشابه ، والاستعارة العاطفية تمثل حداً أقصى من « عدم الملاءمة » خضوعاً للمبدأ الذى طرحناه ، والذى تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسباً طردياً مع اتساع الدرجة الملائمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصل المعنى الحقيقى عن المعنى المجازى •

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصورة الى « كم » ليست جديدة فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة « قريبة » واستعارة « بعيدة » حسب تعبير بارى Barry أو استعارة « واضحة » واستعارة « غامضة » حسب تعبير « فونتانيى » لكننا لا نعدنا بمعايير للقياس ، ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع الى « أوليات » المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان ، يبين لنا خاصة « البعد » فى الاستعارات التى تبني عليها ، وبالتالي الدرجة العالية من عدم الملاءمة فى التركيبات التى تقع فيها واحدة من هذه الكلمات مسنداً ، وهذا يقودنا الى الهدف الذى من أجله أوردنا هذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشمس مع نفسه بالقياس الى « عدم الملاءمة » من الدرجة الثانية ، فالبلاغيون —

تبعاً للمقاييس الجمالية لمصرهم — نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما اذا كان الشعر في تاريخه قد امتثل لهذا النهى •

المحاولة الاحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط ، وسنختار — تبعاً للمنهج الذى نتبعه — مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات « غير الملائمة » •

١ — صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته مثل:

ليلة خضراء	(أ) رامبو
شفق أبيض	(أ) مالارميه

٢ — صفات لونية أسندت الى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عطرية سوداء	(أ) رامبو
احتضار أبيض	(أ) مالارميه

واذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم أمثلة هنا ، فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الألوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذى يفرضه الاحصاء (مائة) ومع ذلك فان بعض الأمثلة التى جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم فى هذا المجال تكاد تنعدم ، فكل صفات الألوان تستعمل اما فى معناها الحقيقى أو فى « استعارة الاستعمال » وهكذا فان الصفة « سوداء » لم ترد فى « افيجينى * »
Iphigénie الا ثلاث مرات :

* مسرحية لراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) مأخوذة من أسطورة افيجينى اليونانية وهى ابنة أجا منون التى أصرت الالهة على أن يضحي بها لكى تسهل الريح طريق ابكاره الى طرواده وقد عولجت مسرحياً فى الألب اليونانى القديم على يد أوربيد فى أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها فى الألب الفرنسى بون دى روترو (١٦٠٩ — ١٦٥٠) وظلت من بعدهم تعالج فى أشكال أدبية وموسيقية مختلفة .

(المترجم)

يرضى بجنون هذه التضحية السوداء

• • • • •

من يجرؤ على أشد ألوان الشهور سوادا

• • • • •

تحت اسم مستعار قدره الأسود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل في المعنى المجازى « سوء » أو « مدان »
وهو استعمال كان شائعا في اللغة الأدبية للعصر •

وفي مثل هذه الحالة ، كما هو الشأن في حالة « التضمين » يبدو
نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر أو الاستجابة لمتطلبات
الشعر المضاد لها ، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال « حل
وسط » يتمثل في « الاستعارة المستعملة » وهي أضعف درجات المجاوزة ،
وقد كانوا يكثر من استخدامها •

أما المحدثون فعلى العكس من ذلك ، فقد أسقطوا « الاستعارة
المستعملة » ، وقد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين ، ونكاد لا نجد
شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التي تدخل فيها كلمات الألوان
هي « الاستعارة المبتكرة » وعند المحدثين تتسع الهوية بين المجموعتين ،
كما يبين الجدول التالي :

الجدول رقم ٤ صفات الألوان غير الملائمة

لا مارتين	٤		
هجو	٥	١٢	٤٣ ٪
قيني	٣		
رامبو	٤٢		
فرلين	٣٦	١٣٦	٤٢ ٪
مالارميه	٤٨		

ان مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين ، ولكنها لم تؤت ثمارها الا مع الرمزيين لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جرّعوا على اجتيازه . اننا باختيارنا للالوان ، قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة في معالجتها شعريا ، فاللون من أكثر أنواع المعطيات التجريبية جلاء في عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء ، فان نعطي شيئا لونا ليس له ، وأن نزيد فنجعل هذا اللون « خبرا » له ، يبدو كل ذلك وكأنه تحدد متعمد للعقل ، فالعالم الرمزي عالم محير ففيه « القمر وردى » و « العشب أزرق » و « الشمس سوداء » و « الليل أخضر » وأغرب من هذا « الذهول أحمر » و « الوحدة زرقاء » و « النعاس أخضر » وهكذا ألوان لم تر قط تتمازج في أشكال غريبة وضوء خارقة لكي تشكل عالم الشاعر الذي يبدو خارقا .

مع الرمزية بدأ الفراق الحالى بين الشعر وجمهوره ، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم ، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التي يرفضها الشعراء أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم الى أقصى مدى ، من خلال تأكيدهم الذى ورثوه عن « المثالية الألمانية » بوجود عالم « ما فوق الواقع » الذى يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الأول الذى ليس الا خداعا ظاهريا وهم اذ يقولون هذا فانهم يؤكّدون الخطأ الجوهرى الذى ينسب الى الأشياء ما ينبغى أن ينسب الى الكلمات فليس هناك عالم شعري وانما هنالك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، ان الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، فالمقر ليس ورديا والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر ، ولو كانت كذلك لنسب اليها الشاعر صفات أخرى ، وعبرة « بريتون » التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها ، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الاطلاق عما يريد أن يقوله ، ولا يسمى الأشياء على الاطلاق بأسمائها ، فاللون الأخضر فى « ليلة خضراء » ليس هو اللون الموضوعى ، فهو ليس هنا الا مدلولاً أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان ، والاصرار على الحرفية يوقف دورة

التوليد في مرحلتها الأولى وينزع في الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقي •

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة ، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة ، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص) متعلق ، وبينهما دائماً يوجد (ص) وهو المعنى الأول ، وتلك حقيقة تتبع من بناء اللغة ذاته ، ولذلك فإن هذا البناء ينبغي حكه أولاً •

الاستعارة أو تغيير المعنى هي تحويل « النظام » إلى « التصور » فالصورة هي صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و « المقال » هو « النظام » والمقال العادي يدخل في دائرة النظام الذي يتمشى مع القاعدة ، وهو ليس إلا تحقيقاً للإمكانية الكامنة فيها • أما المقال الشعري فهو يسير في اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله « النظام » ويقبل أن يتحول •

والشعر تبعاً لتعبير فاليري الدقيق هو « لغة داخل اللغة » نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم ، وهي أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى • أن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغي أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله أبداً بالطرق العادية •

ويمكن أن تأتي دلائل الإثبات العكسية على ذلك عندما نرى أنه يكفي في أي تعبير شعري أن نمحو أو نقل من درجة المجاوزة لكي لا يبقى معنى شعر ، ولا نستطيع أن نختار نموذجاً على ذلك أحسن من الجدال الذي

جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : Ibant obscuri Sola nocte

وترجمته الحرفية : لقد رحلوا مظلمين في الليالي الرحيدة

وعدم الملازمة هنا يقفز في العين والصفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا ، ولهذا فإن بعض المترجمين أعادوا وضع الصفات في مكانها (العادي) فأصبح البيت :

لقد رحلوا وحيدين في الليالي المظلمة

وهم اذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر ، من الذي لا يرى على الفور أن هذه الصورة الأخيرة (للبيت) هي نثر وليست الا نثرا ؟

لقد ولد الشعر من « عدم الملازمة » والشاعر كان يعرف ذلك جيدا ، ولهذا فقد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلون والليالي الوحيدة .

ونفس التصور يسمح لنا بأن نجيب على تحدى « بريمون » الذي نعيد هنا ذكر كلماته : « فلننظر في النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا ، لماذا كان بيت مالرب » :

ستتجاوز الثمار وعد هذه الأثرار

واحدًا من المعجزات الأربعة أو الخمسة في الشعر الفرنسي • كيف يتأتى أن الانسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هذا البيت الا اذا هدمه كله ، ولنصف زجاجة صغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة فنغير « وعد » الى « وعود » وسوف نرى أن البيت يتحطم •

ولكن الانتقال من المفرد الى الجمع هنا أثقل من نديف الثلج ، انه في الواقع يشكل ببساطة تقليصا للمجازرة ، « فالعود » هي « استمارة استعمال » فالمصطلح يشيع استعماله في معنى « دلالات واعدة » ويتمشى

مع قانون التركيب أن نعطي الأزهار دلالات واعدة ، وعلى العكس من ذلك فإن « وعد » يحتفظ بمعناه الأصلي وهو « عهد » وهو شيء لا يمكن أن ينسب إلا للإنسان . فالفرد الإنسان أسند الى الموضوع صفة غير ملائمة ، وانتهك القانون الذى لم ينتهكه الجمع ، فإذا كنا قد زحزحنا المجاوزة (من خلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال ، فذلك معناه أن المجاوزة هي قاعدة التمثال .



الباب الرابع المستوى المعنوى ، التحزير

ما معنى حدد ؟ معناها قبل كل شيء — كما تدل الكلمة — عين الحدود ، أى فى إطار المجموع ميز موضوعا وفصله من غيره ، وبكلمة شديدة البساطة عندما تكون الكلمة تتضمن عدة احتمالات ان نبين أيها مراد هنا (١) .

ان وظيفة كذلك لن تكون ضرورية فى لغة تتكون فقط من أسماء الذوات . فهذه الأسماء فى الواقع (نابليون ، فرنسا والقمر ... الخ) هى مصددة بذاتها .

لكننا نرى أن وجود لغة كذلك يقتضى أن تتكون من عدد من المصطلحات يزيد على طاقة وأمكانيات قوة الذاكرة ، ولهذا فان « اللغة » وجدت أن من الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذوات لعدد محدد من الموضوعات المألوفة (الأشخاص ، المدن ، منتجات الفن ... الخ) وفيما يتصل بمجمل الموضوعات الباقية ، فانه من البديهي أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا ، على أن نجمها حسب خصائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء إلا لهذه التصنيفات . ومع ذلك فأننا عندما نبدأ فى ارادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هذه التصنيفات ، عن نوع أو عن فرد ، فانه لابد من تهيؤ وسائل لغوية خاصة ، محملة على وجه الدقة بإمكانية التحديد ، وهذه الوسائل تجمع عدة أدوات هى التى سنسميها

أدوات « التحديد » مثل الوسائل التى تسمى « بالصفات المحددة »
(كالاتشارة والاضافة ، والتكثير ، والدلالات العددية) •

هذه الوسائل لا تضيف الى المصطلح الذى تصدده أى صفة جديدة ، ففى عبارة « هذا الرجل ذكى » فى الوقت الذى نجد فيه الخبر يوضح المبتدأ ، فان اسم الاتشارة على العكس لا يفعل الا أن يشير الى من يتعلق الخبر به ، فاذا كان المصطلح الاسنادى اذن يزيد من امكانية فهم المسند اليه ، فان المصطلح الاشارى لا يفعل الا تحديد الامتداد ، وبهذا المعنى يمكن أن يحيل الوسيلة « التحديدية » الى مجرد وسيلة « كمية » وهذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو ، ايفون ، وكريسو) ولكننا مع هذا يمكن أن نلاحظ انه يوجد فرق بين صيغة « هذه الكلاب » و « عدة كلاب » ففى الحالتين يبدو اتساع الموضوع مصددا ، ولكن فى الوقت الذى يقتصر فيه التكثير فى « عدة كلاب » على الاتشارة الى ذلك ، فان الاتشارة فى الصيغة الأخرى تسمح — الى جانب أشياء أخرى — بتعيين أى كلاب يتعلق بها الموقف • ولهذا فان بعض اللغويين مثل « بايى » فرق بين وظيفتين مختلفتين هما « التحديد الكمي » و « التحديد الموضعى » فالتكثير والصفات العددية تنحصر مهمتها فى « التحديد الكمي » أما الاتشارة والاضافة فهى تجمع الى جانب ذلك أيضا « التحديد الموضعى » وسوف نأخذ بهذه التفرقة ، التى تلقى كما سنرى ، مع نمطين مختلفين من أنماط الصورة •

ان الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن أن تتحقق من خلال صيغ أخرى مثل الاضافة الى اسم (كتاب على) أو اسم الموصول (الكتاب الذى يوجد على المائدة) وأيضا من خلال الصفة (الكتاب الأسود) وللأسباب المنهجية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ، فاننا سنقتصر هنا فى تحليلنا على الصفة ، وسوف يكون من السهل بعد ذلك تعميم نتائجها على الصيغ الأخرى •

كلمة الصفة ليس لها اليوم الا قيمة نحوية ، أما في الماضي فقد كان لها معنى مزدوج نحوى وبلاغى * فالنعت بالمعنى البلاغى كان يميز

* سوف نترجم هنا مصطلح Epithète بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة ولقد واجهنا في البدء مشكلة التحديد في ترجمة المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق في استخدام المصطلحين بين العربية والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان في علم النحو العربى وفي كتبه السطرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكرون في أبواب التواضع « باب النعت » الذى تحدد شروطه الصرفية وعلامته الاعرابية تبعا للمنوعت السابق عليه ، وهم أحيانا يتحدثون عن الصفة والموصوف ، دون أدنى فارق بينها وبين النعت والمنعوت ، لكن الفرنسية تستخدم المصطلحين في المجال البلاغى الى جانب المجال النحوى ، وذلك يحدد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضحه المؤلف في هذا البحث ، فمصطلح Epithète أقرب بصفة عامة الى الصفة الجملية ، على حين ان مصطلح Adjectif أقرب الى الصفة التحديدية ، وكان لابد من أن يختار لكل واحد منهما واحد من المصطلحين (المترادفين) في العربية ، على أنه عند التأمل في كتب النحاة القدماء لا يبدو للمصطلحان على ترجمة واحدة من التساوى في المعنى ومن ثم فهم ليسا مترادفين . فابن يعيش يقول في شرح المفصل « الصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم الى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالأفعال نحو ضارب وخارج ، فعلى هذا يقال للبارى سبحانه ، موصوف ولا يقال له منعوت وعلى الأول هو موصوف ومنعوت ، والصفة لفظ يتبع الموصوف في اعرابه تحلية وتخصيما له بذكر معنى في الموصوف أو في شيء من سببه ، وذلك المعنى عرض للذات » . شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧

أما صاحب حاشية الصبان فيقول : « النعت ويقال له الوصف والصفة ، وقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصفة لا يختصان به بل يشملان نحو عالم وفاضل ، وعلى الثانى يقال صفات الله وأوصافه ولا يقال نعوته ، والذى في القاموس أن النعت والوصف مصدران بمعنى واحد وأن الصفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف واسما لما قام بالذات حاشية الصبان على الأسمونى الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذى يتضح من هذين النصين أن الصفة في كليهما أهم من النعت ، وأن النعت أخص منها وداخل في مفهومها ، وذلك في الحقيقة هو شأن العلاقة — على وجه التقريب — بين الصفة الجملية والصفة المحددة ، ومن ثم أردنا ونحن في مجال استخدام هذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقديا ، أن نشير الى الفروق الدقيقة بينهما عند علمائنا الاقدمين في محاولة لبث الروح الجملية في المصطلح من جديد وليكونا محددين في مناقشتنا النقدية عندما نحاول تطبيق منهج « بناء الشعر » على شعرنا العربى والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى . (المترجم)

« صورة » أعطاها « فونتاني » التعريف التالى فى مقابلة الصفة العادية التى سماها « الصفة » : فى أى شىء تفترق الصفة عن النعت الخالص ، هذا الفرق يظهر الى حد ما من خلال التعريف ذاته ، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوى بموصوف أو منوعات ، ومهمة كل منهما أيضا هى اضافة فكرة ثانوية الى الفكرة الرئيسية لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها حتى لتبديد وتكميل المعنى ، ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما « طائرة » أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبا الا أداة لتقوية الحجة أو لتنشيط المقال ، وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبا « طائرة » أو أطنابا .

ولتنزع فى عبارة ما الصفة ، فانها ستصير ناقصة أو تقدم معنى آخر ، ولننزع فى عبارة ما النعت ، فان معنى العبارة سوف يظل كاملا ولكنه قد يجزأ أو يضعف هكذا عرف فرينتاني الصفة والنعت متابعا « روبيو » وسوف نطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين « ان الروح الحزينة تضى حزننا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة » ، « الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى » ولنلغ فى الجملة الأولى صفة « الحزينة » ولن يكون للجملة معنى ولنلغ فى الثانية صفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو ، لكن سينزع اللون عن الصورة فكلمة الحزينة ليست اذن الا صفة خالصة فى الجملة الأولى ، وكلمة شاحب نعت فى الجملة الثانية ^(١) ، لكن فونتاني لم يوضح لنا مع ذلك لماذا يكون الوصف أحيانا « طائرا » أو أطنابا ، وأحيانا ضروريا ولازما ، لماذا يمكننا أن نلغى بدون عقبات « شاحب » فى « الموت الشاحب » ولا نستطيع أن نلغى « حزينة » فى « الروح الحزينة » .

فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال وسوف نرى حينئذ البناء الحقيقية للصورة يظهر .

إذا كنا من خلال الغاء الصفة قد حولنا عبارة « الروح الحزينة تضيى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة » الى « الروح تضيى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة » ، مما يقودنا الى صيغة لم يعد لها معنى « على حد تعبير فونتانى » ، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة ، فالقيمة الأولى كانت حقيقية أما الثانية فهي زائفة لماذا ؟ لأننا حين ألغينا الصفة قد حولنا درجة امتداد المسند اليه وتبعاً لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء الى الكل ، على حين ان المسند حقيقة بالنسبة للبعض ، و « زائف » بالنسبة للكل . فصحیح ان الروح الحزينة تضيى حزنا على أكثر الأشياء بهجة ، لكن هذا ليس صحيحاً بالنسبة لـ « كل روح » ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التصديدية الخالصة .

ان وظيفتها أن تجيب على السؤال « أى » وهى وظيفة تؤديها من خلال تحديد نوع داخل الجنس .

ولكى يلعب الوصف هذا الدور ، فانه لابد أن يكون صالحاً للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم ، وهذا ما يمكن أن نوضحه من خلال لغة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات على انها جداول ، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية . فاذا كان « أ » هو الاسم و « ب » هو الصفة ، فلكى تكون العملية التصديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنا

$$أ \times ب = س \text{ أو } س > أ .$$

وهكذا فان جدول الانسان مضروباً في جدول الأبيض يعطى

لنسا جدولاً أصغر وهو الانسان الأبيض .. (لكن اذا كانت الصفة على كل امتدادات الاسم ، فان ذلك سيعطينا) :

$$1 \times b = a$$

وهكذا فان جدول الانسان مضروباً في جدول الفانى ، يعطى جدول الانسان الفانى وهو معادل لجدول الانسان ، وهكذا عملية الضرب يصبح لا معنى لها وتصير الصفة اطلاقاً .

الحالة لأولى : اذن هي حالة « الروح الحزينة » التى تكون جدولاً أصغر يندرج تحت « الروح » والثانية على العكس هي « الموت الشاحب » وهى من حيث الامتداد مساوية « للموت » والوصف ينطبق على الموت بعامة . وهنا نشير الى أنه يوجد بين الصفة والخبر في وقت واحد فارق نحوى ، ومنطقي ، فمن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصل مباشرة بالاسم ، على حين يرتبط الخبر به بواسطة * . ومن الناحية المنطقية ، فان الفرق يأتى من القاعدة التى تكلمنا عنها آنفاً ، وهى ان الخبر يمكن أن ينطبق على كل أجزاء الاسم ، لكن الصفة لا يمكن أن تنطبق الا على جزء منه فقط .

وهكذا نجد بناء موازياً لبناء الصورة السابقة (في الفصل السابق من هذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح « عدم ملائمة »

* يشير المؤلف هنا بالطبع الى الفروق النحوية في اللغة الفرنسية بين الاسم والصفة وهى خصائص تختلف من لغة الى لغة ، وتلجا كل لغة الى وسائلها الخاصة لظهار هذه الفروق ، وفيها يتصل بالعربية ، فان الفرق بين الصفة والخبر تكمن في مكانة كل منهما في الجملة حيث يأخذ الخبر دوراً رئيسياً فيها فهو أحد ركزي الاسناد على حين تأخذ الصفة دور التابع المكمل ، وكذلك في المطابقة تنكراً وتعريفاً مع العنصر النحوى المرتبط منها (المبتدا أو الصفة) حيث يكون الخبر مادة من هذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصفة غالباً مطابقة .

(المترجم)

للمسند الذى يكون غير قادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الاسنادية ، وفى الحالة التى معنا ، فإن الصفة التى سنسميها صفة « الاطناب » يتضح انها هى بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية ، وفى الحالتين ، فانا نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفاء لأداء وظيفتها التى تحددها لها القواعد .

ويمكن ، اذا وضعنا فى الاعتبار الصفة وحدها ، أن نعتبر عدم الملاءمة والاطناب نمطين لصورة واحدة ، فاذا كانت الصورة فى الواقع عادية حين تكون :

$$١ \times ب = س$$

فان هناك حالتين غير عاديتين هما :

$$١ - ١ \times ب = صفر \text{ وهى حالة عدم الملاءمة } \bullet$$

$$٢ - ١ \times ب = ١ \text{ وهى حالة الاطناب } \bullet$$

ولكى تؤدي صفة وظيفتها فانا يجب :

$$١ - أن تنطبق على جزء من الاسم \bullet$$

٢ - ألا تنطبق الا على جزء فقط ، وهى تعد غير عادية اذا لم تكن تنطبق على أى جزء أو كانت تنطبق على الكل ، فهى لا تنطبق على أى جزء فى مثل « رائحة العطر السوداء » وتنطبق على الكل فى مثل « الزمرد الأخضر » .

وسوف نبين الآن من خلال التحليل الاحصائى ان صفة « الاطناب » هى خاصة من خواص اللغة الشعرية ، ولكن قبل أن نبين علينا أن نبعد اعتراضا محتملا اذا كانت « رائحة العطر السوداء » تعبيرا تنفّز عدم ملاءمته فى العين ، فان الأمر يبدو مختلفا فى « الزمرد الأخضر » فالمجازة هنا تبدو لنا أضعف بكثير ، ومن هنا فان من غير المفيد أن

نحدد ان الزمرد أخضر مادما نعرف هذا سلفا ، ولكننا اذ نفعل هذا فاننا فقط نتمرد على مبدأ اقتصادى فى التعبير يقضى بتلافى ايراد الكلمات التى لا فائدة منها ، لكن مبدأ كهذا ، مبينا على قاعدة المجهود الأقل ، يبدو بالتأكيد أقل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عدم الملازمة ، فالاطناب وعدم الملازمة لا ييخوان فى نهاية الأمر ، وكأنهما يحتلان نفس المرتبة الوظيفية * .

والواقع ان القضية هنا تتعلق بنظام واحد للمجازرة ، ولنأخذ هذا التعبير لكونت دى لييل :

الأفيال الخشنة تذهب لأرض الميلاد

فالمجازرة هنا لا تأتى فقط من أن الصفة لم تفقدنا شيئا على الاطلاق ، فنحن نعلم بالتأكيد أن كل فيل له جلد خشن ، لكن لو أن الصفة كانت خبرا ، لو أن التعبير كان « الأفيال خشنة » لما كانت لدينا أية مجازة ، كان التعبير سيصير ساذجا ، لكن الساذجة ليست خطأ من ناحية النظام اللغوى ان نظرية « الافادة بالمعلومات » عندما أخذت كلمة « الاطناب » الى البلاغة ، اعطتها معنى الساذجة (١) ، فهو لا يحمل

(١) ١ — يقصد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

* يمكن تتبع الصور الثلاث التى أشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصد تطور الظاهرة على أساس احصائى وسوف نحاول أن نقدم بعض النماذج التى قد تساعد على توضيح الصورة .
أشار المؤلف الى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلته الاولى $x = b$ ، (الروح الحزينة) فالصفة هنا تقدم جزئية أساسية يتغير المعنى أو يفسد عندما تحذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصف غرسه :

يطير الغلام الخف من صهواته ويلوى بأثواب العنيف المثلث
وحذف الصفة فى أى من الموضعين يغير المعنى أو يبتريه ، ويقول
أبو العلاء المعرى :
أرائى فى الثلافة من سجونى فلا تسال من الخبر النبيل

من المعلومات الا المسند الجديد غير المتوقع ، لكن مرة أخرى ، ليست هناك أى قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الافادة بمعلومات ، ان نظرية المعلومات توضع فى مستوى خارج اللغة ، وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية ، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتية تتجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة ، وهى الخطة التى نلتزم نحن بمحدودها هنا .

افغدى ناظرى ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث
فالمصفة فى البيت الثانى خاصة تنتمى الى المعادلة الاولى ، لان السجن يتحقق من تصويره كون النفس فى جسم خبيث لا فى مجرد جسم . ومع أن صفة البيت الاول أقل أهمية ولزوما فى توضيح الموصوف ، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الاطنابية ، ألا انها واقعة من حيث البناء اللغوى فى اطار المعادلة الاولى .

أما المعادلة الثانية وهى معادلة الاطناب (الموت الشاحب)
والتي اشار لها المؤلف بمعادلة $a \times b = 1$ فيمكن أن يكون من نماذجها قول
أحمد شوقى فى قصيدة توت منع أمون :

صور تريك تحركا برقائق الذهب المتقين
ويصر رائع صمتها بالحس كالنطق المبين
أكنان وشى فصلت والأصل فى الصور السكون
وكذلك أيضا قول على محمود طه :

دنا الليل فهيا الا ن يارية أحلامى
دمعنا ملك الحب الى محرابه السامى

أما اللون الثالث وهو صفة عدم الملازمة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجها كثيرة مثل قول المتنبى

ملكت مقام يوم ليس فيه طعان صادق ودم صبيب

او قول ابراهيم ناجى :

غرغ القلب بحنى كالذبيح وإنا أهتف يا قلب أثد
فجيب الدمع والماضى الجريح لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد

على أن الطريقة التى درس بها المؤلف القضية فى الشعر الفرنسى تصلح أساسا لدراسة مفيدة عن « دور الصفة فى بناء الشعر العربى » .

(المترجم)

إذا كانت كلمة « خشنة » في البيت الذي أوردناه مجاوزة ، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحديدية تعجز عن أدائها ، وهي باعتبارها « صفة » كان عليها أن تحدد صنفًا من أصناف نوع « الفيل » لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها ، فالصفة اذن لا تعمل هنا كصفة ، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نصوغ القضية في أسلوب منطقي فنقول ان « الأفيال الخشنة » تعبر في وقت واحد عن الكل وعن الجزء ، فعلى المستوى النصوى تشير الأفيال الخشنة ضرورة الى صنف من أصناف الفيل ، لكنها على المستوى المعجمى تشير الى كل أصناف الفيل ، فالجزء اذن هنا مساو للكل ، وتلك كما ترى مجاوزة ذات طبيعة منطقية .

وبالنسبة كذلك لتعبيرات مثل « الزمرد الأخضر » أو « العقيق الأزرق » (مالارميه) فإنها صور ابتكارية ، ونفائس خالصة تنسب الى الشاعر والقول بأنها ابتكارية واطنابية أو زائدة في وقت واحد يبدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك الا اذا تحولت الصفة الى خبر . فالتعبير بأن « الزمرد أخضر » ليس بالتأكيد شاهدا على انعدام الابتكار ، وانما يمكن الابتكار بالتحديد في جعل الصفة تؤدي وظيفة ليست معدة لأدائها . ومن هنا فان الصورة تحولت الى صورة شعرية وهو ما سندلك عليه من خلال الاحضاء . لكن الحدس لدى كل منا سيذله على أن نفس الصفة سوف تفقد سلطانها حين تستخدم استخداما عاديا فقول « القماش أخضر » وتنتمى بذلك الى « النثر » لأن الصفة هنا تؤدي دورها التحديدي للاسم بفعالية حيث ان كل قماش ليس أخضر ، ولو انه كان يوجد للزمرد لونان ، كما هو الشأن بالنسبة للماس لما كان « الزمرد الأخضر » أكثر شاعرية من « الماس الأزرق » .

كل هذا على افتراض ان الوظيفة الطبيعية للصفة هي « التحديد » وحول هذه النقطة يتردد اللغويون كثيرا ، فبعضهم مثل « دامورت » و « بيشون » يرى وجود نمطين من الصفات ، صفات « مقيدة » أى

محددة ، وصفات « مصورة » أى تلك التى ترسم لكتهما لم يحددوا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثانى من الصفة مما يمكن أن يدفعنا الى الاعتقاد بأنه نمط ينتمى الى اللغة السائدة ، ومن هنا نرى من أين يأتى التردد ، فالنحويون يعتبرون اللغة الأدبية لغة سائدة وهى لغة لا تندرج فيها الصفة غير المحددة ، وهم اذ يفعلون ذلك لا يلاحظون ان الصفات غير المحددة تشكل مجاوزة بالقياس الى المعدل ، لكن على العكس لو أنهم أخذوا اللغة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض ، لظهرت لهم المجاوزة •

وسوف نرى فى جداولنا الاحصائية ان الصفة غير المحددة فى اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٣٦٦/١) وحتى فى الحالات التى تظهر فيها ، يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحديث بلغة رجل كما يدل على ذلك محتوى النص ، وهكذا فانه فى العبارة التالية لكلود برنار : « لكى أنقل رأيا من أكثر الآراء التى يعتمد عليها فى مثل هذه المادة ، فسوف أنقل ما كتبه فى هذا الموضوع زميلى وصديقى العلامة ج • برتو » • « فالعلامة » صفة زائدة غير محددة • لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صديق وزميل لم يعد يستعمل اللغة العلمية ، وهو هنا قد استعار « منحنى أدبيا » ، وفيما عدا هذا تأتى كل الصفات محددة ، كما يظهر هذا النص من « مقدمة فى الطب التجريبي » : « ان العلم لا يتدعم الا من خلال المقارنة الحقيقية ، فمعرفة الحالات المرضية ، أو غير العادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية » •

ولنسجل هنا زيادة على ذلك ان الحالات الأخرى التى ورد فيها فى اللغة العلمية فى المادة الملاحظة صفات زائدة ، تنتمى جميعا الى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضح قريبا ما نعنيه بهذا •

يحق لنا اذن أن نستنتج ان الصفة تحديدية فى الأحوال العادية ،

وان كل صفة ليست كذلك ، تشكل مجاوزة أو صورة ، وكما سنرى فان هذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبى وتتطور مع الشعر •

وقد أظهرت تحاليل النصوص ان هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعا لكون الاسم اسما مشتركا أو اسم ذات •

١ — الاسم المشترك وقد أعطينا له أمثلة من قبل :

الأفيال الخشنة ترحل فى بطة وغلظة
تذهب لأرض الميلاد عبر الصحراوات
(لكونت دى ليل)

زمردة خضراء توجت رأسها
(أفينى)

والفم المرتعش والازودد الأزرق النهم
(الالارميه)

فالاسم هنا يحدد نوعا ، والصفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك النوع ، فليس هناك « قيل ليس خشنا » ولا زمردة ليست خضراء ولا لازردد ليس أزرق •

٢ — اسم الذات :

تتهادى أوغليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة

فاسم الذات يميز « فردا » لا يقبل بطبيعته التجزئة ، والتحديد غير مفيد ، لأن الاسم قد حدد من قبل ، والصفة تعد اطنابا لانه لا توجد أوغليا أخرى غير بيضاء •

ونفس الأمر ينطبق على أسماء المذوات التى تعين حقيقة لا يتعدد أفرادها مثل القمر والشمس ... الخ وهكذا فان الصفة تعد اطنابا فى :
القمر الأبيض يتلألأ فى العسابة (أرلين)

ومع ذلك فينبغى الإشارة الى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة في المكان تجزؤاً زمنياً مثل « القمر الكامل » في مقابلة « القمر الوليد » فالصفة هنا ليست اطناباً وهي ليست كذلك أيضاً عندما نقول : « روما القديمة » في مقابلة « روما الحديثة » • لكننا مع حالة اطناب في قول « بودلير » :
والجواهر الضائعة في تدمير القحيمة

فليس هناك « تدمير » الا القديمة •

وفي هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغى أيضاً أن ندخل الأسماء المشتركة المزودة سلفاً بعناصر تحديدية والتي أسماها « بايى » بحق « أسماء ذوات الكلام » •

وهكذا فانه في قول « هيجو » :

لكى ترفع رأسك الأشقر

تأتى صفة الأشقر اطناباً ، مادام الطفل الاغريقى (الذى يتحدث عنه) لا يحمل رأسه الا الشعر الأشقر ، ونفس الشيء في بيت فرلين :

لا تمزقيه بيدك البيضساوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة ، لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك ، المفهوم الرئيسى الذى ينبغى أن نربطه بكلمة « الاطناب » فنفس الصفة هنا لو استعملت خبراً لعادات لها هيئتها العادية مثل « أوفيليا بيضاء » و « رأسك أشقر » لما كانت هناك أى مفاجأة تعبيرية لنا ، ولما دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الاطناب ، وهي لم تدخل في اطار عدم العادى الا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صفات ، أى أن يفرض عليها وظائف ليست مصدرة لشغلها •

ومادامنا قد عرفنا الأتماط الرئيسية للصفة الزائدة ، فإننا نستطيع أن نجرى عليها الاحصاء المقارن تبعاً لمنهجنا العادى ، أى أن نحصى

عدد الصفات الزائدة في عينة من مائة صفة تختار اختياراً عشوائياً ،
عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة .

لقد أردنا أولاً أن نقارن بين معدل ورود الصفات في كل من
اللغة العلمية والأدبية والشعرية ، ولتحقيق هذا فقد درسنا ثلاثة
علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر . وقد
سجلنا النتائج في الجدول التالي رقم (٦) والفرق فيها شديد الوضوح
والدلالة الإحصائية فهو يتحرك من معدل ٣٦٪ عند العلميين إلى
١٦٪ عند الروائيين و ٣٥٪ عند الشعراء .

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

النثر العلمي	برتلو	٣		
	باسبتر	٥	١١	٣٦٪
	كوبرغار	٣		
النثر الأدبي	هيجو (البؤساء)	٢١		
	بلزاك (الزنقة في الوادي)	١٣	٥٠	١٦٪
	موباسان (قوى كالموت)	١٦		
الشعر	هيجو	٤٥		
	بودلير	٢٩	١٠٧	٣٥٪
	مالارمييه	٣٣		

لقد أجرينا هذا الإحصاء على الصفة « الخام » بصرف النظر
عن قضية الملاءمة وفي هذا الصدد فأننا عدنا الصفة غير الملائمة
مثل الصفة العادية ، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة ،

وأخذنا في الحساب فقط الصفات الملائمة ، فان النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة ، وفي الحقيقة فان الأمر لن يتغير كثيرا بالنسبة للغة العلمية مادام العلم لا يعرف الصفات غير الملائمة . وسوف يتغير الأمر قليلا بالنسبة للنثر الأدبي الذى يتضمن قليلا من هذه الصفات ، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا من الشعر ، حيث تغزر الصفات غير الملائمة ، والنتيجة المصححة على الاعتبار الأخير هي التالية

جدول رقم (٧)

نثر علمي	٣٦ ٪
نثر أدبي	١٨ر٤ ٪
شعر	٥٨ر٥ ٪

يحق لنا اذن أن نستنتج أن الزيادة أو الاطناب هي وسيلة تميز اللغة الشعرية ولنسمح لنا هنا بوقفة قصيرة تخص النثر الأدبي ، فنحن نرى انه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوخ وهنا يظهر انه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر الا في الكم ، فالنثر الأدبي ليس الا شعرا معتدلا ، أو اذا شئنا فان الشعر يمثل الشكل « المتطرف » في الأدب ، أو النوبة الحادة في الأسلوب ، والأسلوب وحده تضم عددا محدودا من الصور هي دائما في النثر أو الشعر ، ومن حالة شعرية الى حالة شعرية أخرى ، والفرق يكمن فقط في الحميا التي تستخدم بها اللغة وسائل كامنة بالقوة في بنائها .

ولننتقل الآن الى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالي ، ونعنى بها مقارنة الشعر بنفسه في عصور مختلفة من تاريخه ، ولنفعل هذا سوف نأخذ شعراعا التسعة المعتادين في مجموعاتهم الثلاثة . وهنا لن نحصى معدل الاطناب أو الزيادة الا من خلال الصفات الملائمة ،

فغزارة الصفة غير الملائمة في الواقع سوف تزيد من هوة النتيجة اذا لم نبعدھا ، وقد رصدنا النتيجة في الجدول التالي رقم (٨) ، والتطور يظهر فيه بوضوح ، ومع ذلك فهو أقل وضوحا من حالة عدم الملائمة ، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلا عاليا في استخدام « الصفات الزائدة » على عكس « الحياء » الذي أظهروه في استخدامهم للصفات غير الملائمة . لكن لابد أن نضع في الاعتبار أيضا درجات الصورة ، ففي الدرجات الدنيا من الصورة نجد ان درجة « الزيادة » من السهل جدا التقليل منها حتى لتبدو المجاوزة خافتة ، والغالبية العظمى من الصورة الكلاسيكية تنتمي الى الدرجة الدنيا من « الزيادة » .

جدول رقم (٨)

(الصفات الزائدة)

المؤلف	المعدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٤٨	١٢١	٤٠.٣٪
موليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجو	٥٦	١٦٢	٥٤٪
فينى	٥١		
رامبو	٦٣		
فيرلين	٦٧	٢٠٠	٦٦٪
مالارميه	٧٠		

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصة عندما نضيف داخل عينة من مائه صفة ، الصفات غير الملازمة الى الصفات الزائدة ، وهنا يكون معنا المعدل الاجمالي للموقف اللغوى غير العادى عند شاعر ما فيما يتعلق بالصفة ، والنتيجة (التى يسجلها الجدول رقم ٨) تظهر اذن فرقا ذا دلالة من مجموعة الى الأخرى فبينما تظل الوحدات غير العادية أقلية عند الكلاسيكيين ($\frac{٤٢}{٪}$) فانها تصبح أغلبية واضحة عند الرومانتيكيين ($\frac{٦٤٫٦}{٪}$) لكى تمتص عند الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع ($\frac{٨٢}{٪}$) وهذا معناه انه فى كل ١٠٠ صفة فى الشعر الرمضى يوجد ٨٢ صفة إما غير ملازمة أو زائدة و ١٨ فقط هى الصفات العادية . ومالارميه يأتى هنا كالعادة على رأس القائمة ($\frac{٨٦}{٪}$) ويمكن حتى أن تتسائل اذا كان هناك مؤلف آخر قد تجاوز هذه النسبة ٠٠٠ هل يوجد مؤلف وصل الى $\frac{١٠٠}{٪}$ من اللاعادية اللغوية ؟ ان هذا سؤال يمكن أن تجيب عليه بحوث قادمة ويمكن فى هذه الحالة أن نجد أنفسنا مع المعنى الحرفى لمصطلح « الشعر الخالص » .

جدول رقم (٩٠)

صفات غير عادية (غير ملازمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفحة

المؤلف	عدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٣		
راسين	٥٠	١٣٦	$\frac{٤٢}{٪}$
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجو	٦٤	١٩٤	$\frac{٦٤٫٦}{٪}$
فينىسى	٦٥		
رامبورو	٧٩		
فرلين	٨١	٣٤٦	$\frac{٨٢}{٪}$
مالارميه	٨٦		

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

مجموعة	القيمة	القيمة المحددة	الحد	الفرق
كلاسيكيين	٦٤٥	٦٦٤	٠١	غير ذى دلالة
رومانتيكيين	٠٠٢	٣٣٢	١٠	غير ذى دلالة
رمزيين	١١٩	٣٣٢	١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيين—رومانتيكيين	٧٧٤	٤٧٨	٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين—رمزيين	٥٤٠	٤٧٨	٠١	ذو دلالة

وأكثر ما يلاحظ في هذه الأرقام وجود التجانس بينها والفروق الداخلية بين المجموعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن ألا يعتد بها . لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأساة وبالنسبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم في الواقع « الشعراء » بالمعنى الخالص للمصطلح ، يلفت النظر ملاحظة أن معدل « اللغة غير العادية » عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون الى عصر واحد ، وليس هناك أفضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبيري للشعر ، وأنه قائم على مجاوزة تبقى من الناحية الكمية متشابهة في جنس أدبي ما ، ومتطابقة في داخل عصر واحد ، وذلك بالنسبة لوظائف بينها من الاختلاف ما بين الاسناد والتخصيص .

ان كل شاعر يقول ما يريد وهو في هذا لا يشابه أحدا ، ولكن اذا كان ما يقوله يظل شيئا خاصا به ، فان طريقة القول لا تنتمي اليه وحده ، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما ، ومن الناحية الكمية منتمية الى عصر ما ، وليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية اذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات . ولكن هناك لغة شعرية اذا كنا نريد باللغة تتناسق الكلمات أى العبارات ، فلدينا اذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها .

ان التقارب البنائى بين « الزيادة » و « عدم الملازمة » يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادى) ولنكرر مرة أخرى أن اللغة الشعرية مزودة بمعنى ، وان « الزيادة » تقود الى اللامعنى ، فهى تجعل الجزء مساويا للكل ، وإذا أخذنا التعبير « زمرد أخضر » أخذنا حرفيا ، فانه يخصص نوعا من أنواع جنس « الزمرد » ولكى يجد التعبير معنى ، لا بد أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا ، وسوف نبين امكانيته ، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل فى الصورة درجات مختلفة من الكثافة . وحين تكون الصفة زائدة فانه يبدو للوهلة الأولى انه لى تحقق تخفيض المجاوزة فانه يكفى الغاؤها ، لكن تصرفا كهذا سوف يكون فى ذاته اسرافا ، فالصفة الموجودة فى النص جزء منه ولا بد أن تبقى ، لكن يمكن تحويلها عن طريق « لف » الصيغة أى تحويل أحد عناصرها ومادامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفية فانه ينبغى أن نغير هذا أو ذاك ، اما معنى الكلمة أو وظيفتها .

والدرجة الأولى من درجات « التخفيض » تكمن فى تغيير الوظيفة ، وهى فى الواقع أسهل ألوان التخفيض ، ويكفى لاجرائها أن تحول الصفة الى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية .

ان الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة *) كما يسميه

* اذا قلنا « زمردة ، خضراء » فان التركيب فى العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا « خضراء » على انها خبر لمبتدأ محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن « القطع » فى باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعند القاهر الجرجاني يشير فى دلائل الإعجاز فى باب الحذف ، الى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف ويبين اثره فى البناء الشعرى انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موضوعها المترجم .

« جريفس » يعود الى وجود أو عدم وجود وقفة قصيرة بين الاسم والصفة . فعندما نقول : « فلان المريض لا يستطيع أن يجيء » فان هذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا « فلان » المريض ، لا يستطيع أن يجيء ، في هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية ، ولكنها اسنادية وهى فى الراقع اسناد ثانوى يأخذ هنا معنى السببية ، فالصيغة الخبرية هنا معناها بالتحديد « لأن فلانا مريض ، فانه لن يستطيع الخضوع » .

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا الا اذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا فانه عندها يقول كورنى :

وحبيب مجامل أقنعنى

اننى أبصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل ، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف ، وقراءة :

وحبيب ، مجامل أقنعنى

والذى سمح معنى الصفة هنا بتحويله هو « لأنه مجامل فقد أقنعنى » ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول وكذلك أيضا قول « مولير » :

« وهذه المعرفة اللامجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها » فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول الى اظهار التناقض ، هذه المعرفة التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية . ومن مثل هذه الأمثلة تتكون الدرجة الأولى من درجات الصورة .

لكن هناك — على العكس من ذلك — حالات لا يقبل فيها المعنى المعجمى للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من

العلاقات ، مثل حالة « الأفيال الخشنة ترحل لأرض الميلاء » فليس ممكنا تصور أنها ترحل لأرض الميلاء لأنها خشنة ، ونفس الأمر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس لجرد كونه أخضر • ويبقى اذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة لمسيرة العملية اللغوية أى جعلها قابلة لتكوين استعارة تضاف إلى التغير الوظيفى ، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى ومجاز نحوى ، وهنا يكون معنا بالطبع عملية أكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة الثانية من درجات الصورة •

وهكذا فاننا اذا أعدنا وضع « الأفيال الخشنة » فى سياقها ، فاننا سنلاحظ امكانية أن نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة ، وهو ما يفسر عندئذ ، انه فى هذه الصحراء القاسية التى « لا يتحرك فيها شئ » تظل الأفيال وحدها هى المسافرة ، وكذلك فى قول « هيجو » :

قد تسلفنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن أن تأخذ معنى سببيا أو تناقضيا ••• الخ اذا ظل معناها حرفيا لكن اذا أضفى عليها المعنى الاستعارى ، فانها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية • فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبه المرعب •

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التى توجد فى النثر الأدبى وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمى الى الدرجة الدنيا من الصورة ، ومن هنا يأتى — دون شك — أن الصورة الزائدة استطاعت للظهور على أنها « عادية » ، ولقد عُدَّت بالطبع صفات كتلك ، على أنها لون من الاسناد الثانوى ، ولكن لم يتم التنبيه الى أن الاسناد الثانوى ، ينبغى من ناحية أن ينفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ وجوده من خلال معناه ، وفى الحالة الأولى فان الفرق خفيف ، ويمكن أن يمر دون ملاحظة ، لكنه يظهر بوضوح فى الحالة الثانية ، وهى حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين

ويزداد وضوحها عند الرمزيين ، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة ،
ولن نأخذ إلا مثالا واحدا :

الفم المرتعش والملازورد الأزرق النهم (ملا رمية)

فالملازورد يعنى الأزرق ، ونحن هنا فى حالة « الحشو » الصافى ،
وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن « الأزرق » أخذت بفضل الاستعارة معنى
آخر زائدا على المتعارف عليه •

وهكذا فانه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم
الملاءمة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو •

المتحولات : الضمائر والظروف والأعلام

نمط الصورة الذى سوف نقترّب منه الآن لم يكن — على قدر
علمنا — من بين الأنماط التى درستها البلاغة ، ولن تكون مهمتها اذن
توضيح طبيعته فقط ، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده • انه صورة من
نمط جديد ، لا تعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملاءمة) على
تباعد الطرفين ولكنه يعتمد على عدم وجود أحدهما ، وبهذا المعنى يمكن
أن نقترّب به من الايجاز لكنه مع ذلك يختلف معه فى نقطة وهى ان الايجاز
هو غياب عنصر مطلوب لذاته فى داخل الجملة •

لكن الصورة التى نتحدث عنها ، على العكس من ذلك ، تتمثل فى
غياب عنصر يُصنّف ، بالطبيعة خارج العبارة ، فى السياق أو الفحوى ،
وهذا هو السبب الذى من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة • ولنأخذ فى
الاعتبار عبارة منعزلة مثل « لقد جاء بالأمس » وهى تبدو عبارة طبيعية
تماما ، ومع ذلك فان أداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر
خارجها • وهو عنصر يظهر دائما فى النثر ، ولكن الشعر يهمله غالبا من
خلال نقص متعمد ، وهو ما يشكل بالتحديد الصورة التى نتكلم عنها •

ان عملية « التوصيل » ترتكن على وجود « رسالة » وعرف لغوى ، وهما يعملان منفصلين ، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفي داخل « الرسالة » ذاتها علاقات معقدة ، حللها « جاكوبسون » على النحو التالى :

« الرسالة » (م) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى ، لكن كليهما يؤدى وظيفته بطريقة مزدوجة ، فكلاهما يمكن ان يعامل اما على انه موضوع يمكن ان يستخدم أو يمكن ان يحتكم اليه ، وهكذا فان « رسالة » ما يمكن ان تقودنا الى « العرف » أو الى رسالة أخرى ، وأنه من ناحية أخرى ، يمكن للمعنى العام لوحدة من وحدات « العرف » أن يتضمن اشارة اما الى « العرف » أو الى « الرسالة » ونتيجة لذلك فانه ينبغى التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة :

١ — نمطان دائريان ، رسالة تقود الى رسالة (م/م) أو عرف يقود الى عرف (س/س) — ٢ — نمطان متشابكان ، رسالة تقود الى عرف (م/س) أو عرف يقود الى رسالة (س/م) (١) .

من هذه الأنماط الأربعة ، سوف نهتم باثنين لأنهما يولدان صورا شعرية هامة ، وكلاهما يأتيان من « العرف » ويتجهان اما الى « الرسالة » واما الى « العرف » ولكن أكثر دقة ، فمادامت الرسالة هى دائما النبع ، فان هاتين العلاقتين يمكن ان يأخذا الرمز (م.س.م) و (م.س.س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز الى (س.م) و (ل.س.س) .

توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جسرسن « المتحولات » والتى عرفها بأنها « طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق » (٢)

(1) Essais - Chap. IX. p. 176.

(2) O. Jespersen. Language. Londres. 1932.

والنموذج النمطي هنا هو « الضمائر الشخصية » • فمثلا « أنا » تعني تبعا للعرف اللغوي الشخص الذى أرسل « الرسالة » لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا ، فان « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة » ، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف ، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت •

لكن القصيدة تكتب ، واللغة المكتوبة تعد « خارج الموقف » ، ومن هنا فان « الرسالة » ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية ، وفى النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك الا اذا كان الاسم نفسه موجودا فى السياق ، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من « الزيادة » بالقياس الى اللغة المتكلمة ، فالخطاب يحمل توقيعاً وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » الى ذات دون شك خيالية ، ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق •

فماذا يمكن أن يقال اذن عن القصيدة ؟ وما معنى « أنا » فى قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرملة ، أنا الملا مواسى
أنا أمير « قلعة » راكتين ذات البرج الملقى

ان القصيدة ذاتها لا تمدنا باجابة على هذا السؤال ، والضمير يبقى دون مرجع سياقى ودون شك فان القصيدة تحمل توقيعاً ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جبرار لبرونى المعروف بجبراردى نرفال • • وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطاً • فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هى تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، والا كانت تهمة فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين •

ولكى ندعم دليلا كهذا ، فانه يكفى التوجه نحو « الشخص الثانى »
نحو هذا النداء الشعرى الموجه الى « المخطب » لكن بطريقة تحمل
أيضا بعض الفجوات •

يبا طفاتى ، شقيقتى

فلتحملى بالالحظات الناعمة

لن نتوجه هذه الكلمات ؟ بالتأكيد الى امرأة ، لكن هذا كل ماتقدمه
القصيدية عن هويتها فالطفلة . الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه ، انها
غير محددة ، كما ان الذى يخاطبها غير محدد • والمعنى المعقد والصعب
المتصور الذى ينتج عن هذه الفجوات ، تضيئه اجابة يقترحها « ايتين
سورويو » على السؤال : « من أنا » « أنا هي نحن » : في وقت واحد
شاعر رئيسى ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن
يقدمها للقارئ ، بل هي حتى القارئ نفسه باعتباره قد دخل في القصيدة
الى مكان قد أعد له لكي يسهم في مشاعر قدمت له « (١) » •

فكما نرى لم تعد « أنا » مجرد مرسل لرسالة ، فالضمير هنا يعود
الى معنى جديد ليس مدونا في قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث
منه ، وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا اليه قانون
العرف ، فان ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة • فليس هناك في القاموس
كلمة تعنى « الشاعر الرئيسى والمطلق » والصورة نجحت في خلق كلمة
بهذا المعنى ، وهذه الصيغة توضح — في التقعيد اللغوى — معنى صينغ
من حدث الصورة ذاته باعتباره كقوانين اللغة العادية •

القصيدة مكتوبة ، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة ، وهي من خلال ذلك
تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية « المقال » • فالقال من شأنه أن يمد

القارئ أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له ، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلغى المعلومات التى يعلم ان محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف ، والقصيدة تفعل نفس الشيء مع فارق واحد هو ان الموقف لا وجود له ، ومن هنا فان كل الكلمات التى صنعت لكى تمتد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهى تعين دون أن تعنى ، وتصبح بذلك كلمات اشرارية . ان الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدي وظائفها داخل الموقف باعتبارها « فهارس » على حد تعبير « بيرس » وهى تصاحب الالفاظ والاشارات التى تزود بالمرجع ، وفى داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات الى شئ تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها فى داخل القصيدة تفقد هذا وذلك .

ترى فوق تلك القنوات

تتنام هذه السفن

فى غياب الموقف ، ينبغى أن تكون القنوات والسفن ، تؤهى الى شئ فى الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أى شئ كهذا ، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد فى التعبير ، فالشعر حين يشاء يمارس « الاطناب » :

هنا كل شئ ليس الا نظاما وجمالا

رفاهية ، وهذوء ، ولذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة ، لقد جاءت لكى تسم « بعدم التحديد » الذات والاشياء التى تغمر العالم الشعري ، وهذا الانطباع بالغموض النسبى (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لا نهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التى ترتبط بدرجة اللغة الشعرية ذاتها .

ان الغموض الذى تعاني منه الاشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة

الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها ، ولكنه غيوض في ذاته تقتضى طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف الى الأبد .

ان المعالجة الشعرية لظروف « الزمان » و « المكان » يمكن أن تكون أيضا موضوعا لنفس الملاحظة بل ان هذه القضية تستحق تحليلا طويلا ، لكننا سنكتفى هنا باعطاء بعض المؤشرات .

ان ظروف الزمان مثل (غدا) و « أمس » و « قديما » أو ظروف المكان مثل « هنا » و « هناك » تدخل أيضا في الطبقة التى تسمى بالمتحولات Shifters وهى أيضا تخرق قانون العرف حول الرسالة . « غدا » مثلا معناه اليوم الذى يتلو يوم « بث الرسالة » و « أمس » اليوم الذى يسبقه .

لكن هنا فى غياب الموقف ينبغي أن يكون السياق هو الذى يمدنا بالمطلوبات الضرورية ، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة ، فمع أن هذه الكلمات صنعت لكى تشير الى يوم محدد فانها تشير الى كل الأيام أولا تشير الى أى يوم ، ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية فتصبح « عدم التحديد » .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن الأزمنة الفعلية ، فكلها تعتمد على القياس الى الحاضر كوسيلة توضيحية وفى اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفى اللغة المكتوبة من خلال السياق . لكن القصيدة ليست مؤرخة ، وتحديد تاريخ في بعض الأحيان فى آخر النص ، هو فى الواقع تحديد لصناعة القصيدة والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة ، فهى تفترض محورا مرجع الزمن الذى يقدمه الاتصال ذاته ، لكن الاتصال المكتوب ، ليس مصنفا تصنيفا زمنيا باعتباره حدثا ، وينبغى له هو بدوره أن يشير الى محور مرجعه الزمنى . والحكاية

الكلاسيكية تقول : « كان هذا في عالم النِعَم » لكن هذا المرجع يفقد في القصيدة فالحكاية تخرج فجأة من ماضٍ غير محدد .

« لم تكن الحقول سوداء على الإطلاق ، ولم تكن السموات معتمة » والماضى يفقد هنا هذه النسبية التي تحدد معناه ، كما لو أنه إذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الأزل ، والقوة المتناقضة للصورة تأتي من أنها تجابه النسبية ذاتها بقيمة مطلقة .

وفيما يتصل بالتحديد المكانى ، فإن نفس الصورة تحمل نفس القيمة التحويلية فعندما يقول الشاعر :

هناك اذهبوا ولتعيشوا معا

فهو يشير الى « هناك » ولأنه ليس معنا « هنا » في السياق لكي يقاس عليها ، فإن « هناك » تعنى كل مكان أولا تعنى أى مكان ، حيث تشاد خارج العالم في مكان « آخر » هو بالطبع غير هذا المكان ، من خلال لون من العدم الذى لم يعد دائرة محيطة بالوجود .

إنها قوة متفردة لصورة تصنع من مجرد الفجوة ، لكنها عطاء لتحول الوجود الى جوهر والنسبى الى مطلق . وهكذا فإن كل كلمة (آخر) تفترض وجود (نفس) * التى هي آخر بالقياس لها . لكن في القصيدة ، يكفى أن نفعل (نفس) لكي تعبر الصفة المقابلة لونا من خصائص الطبيعة ، هكذا صنع (جارسيدى لافيجا) :

فلنبحث عن أنهار أخرى

فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول أخرى

عن وديان أخرى للزهر وللظل

* كلمة (نفس) في مثل (نفس الشيء) ، وكلمة (آخر) في مثل (شيء آخر) .

فهنا تتكرر كلمة « أخرى » أربع مرات وتصبح هي الاسناد الوحيد الذي يكفى أن نصف به الأشياء لكي تصبح (أخرى غيرها هي نفسها) ، وهكذا يتحول الملا محدد الى محدد .

النمط الثانى من البناء المزدوج (س/س) يولد نفس النوع من الصور ، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التى — كما يقول جاكوبسون — لا يمكن لعناه أن يتحدد الا من خلال الرجوع الى العرف اللغوى ، ففي العرف الانجليزى Jerry يعين اسم علم لشخص يسمى Jerry وبديهي اننا هنا أمام دائرة فالاسم يحدد أى واحد يحمل ذلك الاسم (١) .

ومن هنا فان اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه الا اذا كان الذى يحمله (حاضرا) اما حضورا حقيقيا من خلال الموقف واما بمساعدة الوصف بالمعنى النطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة ذاتها .
وهنا أيضا لا تقسوم القصيدة بهذا الالتزام ، فالوصف ينعدم ، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا :

قولى لى « أجأت » قلبك أحيانا يطير
بعيدا عن المحيط الأسود عن المحينة المدنسة
نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة
(بودلير)

فمن هي (أجأت) ؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا ، ومحاولات البحث لا تعطى الا افتراضات ، ونحن اذ نفعل هذا فانما نجيب على سؤال غير مطروح و (أجأت) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كأسماء الكوميديا الكلاسيكية ، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها ، فانه يقودنا فى وقت واحد الى الكل وإلى الملائمة من بين الأسماء

(أجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا
وليست هي أيضا (أى امرأة) ولكنها يمكن إذا أخذنا كلمات (ايتين
سوريو) أن نقول انها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها
من الصيغ المنتمية الى نفس النمط والتي استعملناها هي ماضية ودائما
ماضية وغائبة دائما بلا وجود ، وهي تشكل محاولة للتعبير لـ (يفوق
التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى التعموض الذى يرتبط
به أحيانا * * (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا انه يستحيل التعبير عنه
من خلال النثر وبدون الصورة ، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر
على التعبير عنه .

ان المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) مادام الشعر نفسه
قد عبر عنه ولكن الحقيقة انه يستعصى على النثر ، لأنه يتجاوز العالم
التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى .

ان الشعر ليس « لغة جميلة » ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر
ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى .



الباب الخامس

المستوى المعنوى : الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقرب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع انها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا ، ليس فقط في الشعر واتما أيضا في الرواية ، وحتى في الرسم وفي الأفلام المعاصرة ، وإذا كان الاسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فإن الربط تفيض به كل حقول الكلام . و « الربط » يدل على أكثر معانيه اتساعا في أن « نضع معا » وهو ما يمكن أن يحدث في خارج المقال أو في داخله ، وعلى سبيل المثال في توالى الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى في الحيز المكاني الحقيقي ، وليس اللقاء المتخيل الذي أجراه « لوتريامون » Lautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح الا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الأنطولوجيا (علم الكائن) .

ومع ذلك فلن نركز للربط الا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالاسناد علاقة وثيقة ، ومن الممكن اذن أن نطبق على احدهما كل ما قلناه على الآخر ، ولكى نتلافى التكرار ، فلن ندرس من الربط ألا النقاط الخاصة به وحده .

ولنؤكد دائما على نقطة : في الوقت الذي كانت الوظائفان السابقتان تتشددان الى داخل العبارة فإن دراسة الربط سوف تسمح لنا على العكس بأن نلقى نظرة على هذا التوالى المترابط للعبارات والذي نسميه « المقال » .

في اللغة السائدة يتم الربط في صورتين ، احدهما واضح ، ويجرى من خلال وسائل تركيبية قويسية . يمكن أن تكون حرف عطف (الواو ،

لكن ... الخ) أو ظرف (مع أن ... الخ) • والثاني تضمني ويتم من خلال تجاوز بسيط ، وعلى هذا النحو يمكن أن نقول « السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء • الشمس تتلألأ » .

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهي مساوية — مع ذلك — في المعنى للعبارة الأولى •

وفي الواقع فإن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو في صدر كل جملة يثقل المقال بدوغة ملحوظة والكلام المكتوب يفضل اللجوء الى مجرد التجاور ، وإذا كان التجاور اذن وسيلة شائعة ، فإنه لا يمكن أن يعد « صورة » ومع أن البلاغة القديمة سمت الغناء الرابط « فصلا » فإننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعي للربط وهذا ما فعله ج • أنطوان ، عندهما عرف المقال بأنه (ربط ضخم) (١) وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلنا (حيث يوجد كلام ، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل ، وبالاختصار يوجد « ربط للعبارات » ولنلاحظ من ناحية أخرى أنه في معظم العبارات ، تشير الجملة التالية الى كلمة في الجملة الأولى ، اما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فإنها مفروضة ضمنا من خلال ضرورات المعنى •

وكل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الاجمال انه يتطلب التناسق على المستوى الصرفي والوظيفي للكلمات التي يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات — على الأهل في الفرنسية الحديثة — ينبغي أن تنتمي الى تصنيف واحد ، ومن ناحية أخرى تؤدي نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : انه يعاني من البرد والأسبوع الماضي فالجبرورائ لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية •

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟
لنأخذ الصيغتين التاليتين :

انها تمطر واثنان واثنان تساوى أربعة •
» بول « أشقر وأمين •

من الناحية النحوية الصرفية لا يمكن أن نأخذ أى شيء على المثالين ،
فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية ،
جملتان في المثال الأول ، وصفتان في الثانى ، ومع ذلك فإن هاتين الصيغتين ،
تماما كالأمثلة الشابهة التى أوردناها فيما يخص الاسناد ، تولد لدينا
انطباعا محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لا ينبغى الشك فيه ،
انطباع بمجاوزة القياس الى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة ،
والدليل على ذلك أن هذا النمط من المجاوزة له « لقب » فى الكلام العام
ففى الحقيقة يسمى « القفز من ديك الى حمار » :* الانتقال من فكرة الى
فكرة ليس بينهما رابط • وهذا ما فعلته الصيغتان اللتان معنا ، فهما
تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية التى تجمعهما ، وليس
من شك فى أنه من الصعب أن نحدد ما هى العلاقة المنطقية التى ينبغى
أن توجد بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك فنحن لا نتردد تحت شعار التفكك
أو عدم « التلاحم » أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاؤه المتتالية موسومة
بهذه الصفات ، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يتولد لدينا شعور بمجاوزة
دون أن نعرف مفهوم القاعدة التى قيست المجاوزة اليها ، هذه القاعدة
سوف نحاول هنا أن نبنيها على الأقل فى صورة اجمالية •

* التركيب بالفرنسية هو Sante de Coq - a - L'ane وهو قريب مما يطلق
عندنا فى الكلام الشائع على هذا النمط من الكلام حين يقال عنه « سمك » .
لبن • تمر هندی » •

(المترجم)

إذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فأننا اذن يمكن أن نعطي قاعدة نقول ان كل ربط يستلزم وحدة الى حد ما ، وحدة في المعنى بين الأجزاء التي يربط بينها ونحن معنا هنا المبادل السينمائيكي للقاعدة النحوية ، ففي مقابل التناسق الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر من التعميم حين قال : « لا يوجد هنا ربط الا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية في هذه الجمل تشكل مجوعا ، كلا ، وحدة تفكير » (١) ••

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زياضية لجزيئات مختلفة جرى لحما في وقت مترام ، لكن الادراك الطبيعى لا يجمع في العادة في الموقف التفكيرى الواحد بين جزيئات متغايرة ، فنحن لا نفكر في وقت واحد في حالة الطقس ونظرية فيثاغورس •

لقد حاول « شارل بايبي » مع ذلك أن يعطى لهذا الابدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده « ان جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى (٢) » وهذا ما يعود بنا الى جعل الجملة الثانية « مسندا » نفسيا للأولى • وقد قدم بايبي هذا المثال :

« الثلوج تنزل ، لن نخرج »

وهى عنده معادلة لـ « الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج) أضيف : أننا : لن نخرج • ولقد نقدَ م • انطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد الا ربط اسنادى » •

وإذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فإنه يبدو لنا أن الاسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى ، وهكذا فإنه

(١) C. de Bore. syntaxe du Français moderne Leiden. 1947. p. 90.

Linguistique générale. p. 56.

(٢)

في جملة « السماء زرقاء والشمس تتلألأ » يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الالفتين مسندا لموضوع ضمنى هو « حالة الطقس » ولنتذكر أن الموضوع النفسى هو سؤال مطروح يجيب عنه المسند ، وعن السؤال « ما حالة الطقس » تجيب هاتان الجملتان اجابة منطقية ، وعبرة « السيد جوردان » ❊ « نيكول » اعطى شىبى . . واعطى طاقيتى الليلية » تربط بين عبارتين لا شك في وحدتهما الموضوعية (١) .

واذا نظرنا الى « الربط » من وجهة النظر هذه ، فانه لن يصبح الا لونا من الاسناد ، والقواعد التى تنطبق على احدهما سوف تنطبق على الآخر ، والجزئيات المربوط بينها ينبغي تبعا لذلك ، أن تكون منتتية الى نفس المستوى فى المقال ، وينبغى وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يؤدى غالبا هذه الوظيفة فى المقال ، فهو فى الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام الذى تكون كل أفكار المقال مسندات اليه ، يكون هو الكل وتكون هى جزئياته ولنلاحظ على الفور ، أنه اذا كان كل مقال نثرى علمى أو أدبى يحتاج بالضرورة الى حمل عنوان ، فان القصيدة وحدها هى التى تسمح لنفسها بعدم حمله مع اننا فى هذه الحالة نضطر الى تمييزها من خلال كلماتها الأولى (٢) ، وما تفعله القصيدة ليس اهمالا وليس تدللا فاذا كانت القصيدة تلغى العنوان فلأنها لا تتضمن — كما سنرى — هذه الفكرة التركيبية التى يعبر عنها العنوان .

تلاحم الأفكار ، نجده بالتأكيد فى التفكير العلمى ، وليس هناك داع

❊ فى مسرحية « البرجوازى النبيل » لولير .

(١) بها أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضع بالضرورة تحت النظام الاسنادى الخالص وموضوع المقال يكون متضمنا أو محددا فى عنوانه .
(٢) هذه واحدة من الحقائق التى لم يتعرض لها علم الشعر على

الاطلاق فيما نعلم .

لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة الى التالية ، واذا لم يكن بينها وسائل ربط ولا تنسيق ، فلأن المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك . وليس الأمر كذلك في الشعر وعلى الأقل في الشعر الحديث ، لأنه في هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فرق جذري .

الشعر الكلاسيكي وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحدث عنهم هنا ، يظل في جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزئيات بينها تناسق منطقي ، وكل أمثلة جمل الربط التي اخترناها كانت في احكام هذه الجمل الأولى من « فيدر » لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل يا عزيزتى تيرامين

وأترك الإقامة في أرض الحبيبة تريزين

« أرحل وأترك » الموحدة السيمانتكية بين الفعلين اللذين جرى بينهما الربط لا يمكن أن تكون أكثر كمالا .

في اللحظة التي تنفجر فيها اعترافات فيدر عن الحب العنيف ، الذى تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعاً لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتى الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة ، بل انه يمكن ان يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذى تقتضى به مبادئ التربية القديمة ، والذى يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

١ — اللقاء مع « هيبوليت » .

٢ — مولد الهوى .

٣ — الصراع ضد الحب .

٤ — فشل هذا الصراع .

أربعة أقسام اذن تعبر عن أربع مراحل في هذا الحب الذى أمد

« المقال » بعنوانه • ومع ذلك فهناك استثناء في « فيدر » تجدر ملاحظة على نحو خاص لأنها تقدم نموذجاً جرى تخفيضه من خلال « المقال » ذاته ، وينبغي أن نقتبس هنا قطعة « كاملة » عندما تعلن فيدر لتابعيها عزمها على الانتحار :

أنسون

ماذا • • • لم تفقدى هذه الرغبة المزعجة
أما زلت كما أرى ترفضين الحياة
وتريدين أن تجعلى من موتك مركب النحس

فيدر

يا الهى • • • لا أتمنى أن أجلس فى ظل غابئة
متى أستطيع من خلال غبار نيبيل
أن أتابع بالعين هذه العجلة التى تفترق الميدان

أنسون

ماذا يا سيدتى ؟

فيدر

(فى غيبوبة) أين أنا ؟ وماذا قلت ؟

وأين تركت أمانى وروحى تضل

فالفقرة الأولى تثير سؤالاً : هل ستصير فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فيدر لم تجب على هذا السؤال ، ولكنها رحطت فى حلم داخلى ، والفقرة هنا لا تتربط مع سابقتها وقد قطع الربط ، وانكسر تسلسل المقال ، فهنا اذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فان بقية النص يشير ضمناً الى ما حدث من « مجاوزة » ويقوم هو ذاته بالتقليل منها ،

فنتعجب « انون » « ماذا يا سيدتى ؟ » يوضح مفاجأة طبيعية لروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، واجابة « فيدر » حيث اللامعقولية تبدو فى وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعى للمقال من خلال ادماج « المجاوزة » فى المحتوى : فى غيبوبة + ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فان « المجاوزة » خفضت منذ أن ولدت ، لكنها احتفظت مع ذلك ببعض الفعالية ، فصورة العجلة التى تخترق الميدان كانت ستكون أقل بريقا ، اذا لم تكن قد قدمت على انها شهاب مر فى عالم مقال لم يكن ينتظره .

ونوع « الصورة » القائم على قطع التسلسل المنطقى للتفكير ، لم تعطه البلاغة — على قدر معرفتنا — اسما معيناً ، فعند « فونتانى » نجد تحت اسم التحويل صورة يعرفها بأنها « انتقال مفاجىء غير متوقع ، وتعريف « التحول » على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التى نحن بصدد دراستها هنا ، ومع ذلك فان « فونتانى » يقدم مثالا للتحول على أنه « الغاء عبارات مفاتيح المجاوزة مثل قال . . . و « أجب . . » ونحن نرى مع هذا المثال اننا بعيدون عن الحقل ولا نستطيع أن نحفظ بهذه التسمية للمجازة التى معنا .

وسوف نطلق نحن مصطلح « عدم الاتساق » على نمط المجاوزة التى تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها فى الظاهر رباط منطقى .

بدءا من الرومانتيكية بدأ الشعر فى استخدام « عدم الاتساق » كوسيلة مطردة ، وقد عبر عن ذلك فاليرى حين قال : « لقد قرر الرومانتيكيون ابطال عبودية الذات ، وكان جوهر ذلك الغاء الخضوع « لتوالى الأفكار » (١) لكن التوالى فى الأفكار ليس عبودية فى ذاته فهو

اذعان « للعقل العام » وبدءاً من اللحظة التي لا تسلسل فيها الأفكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى Lévy-Bruhl « ليفى برل » أن الذى وجهه الى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تسلسل فيه الأفكار ، أن العقل هو قبل كل شيء « اتساق » • ومن أجل هذا فإن الكلاسيكيين لم يجرؤا أبداً أن يستخدموا « عدم الاتساق » ، لكن الرومانتيكيين كانت لهم جرأة قطع نظام المقال ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك الا بطريقة شديدة الاعتدال • لكن الرمزيين بدون شك مع فكرة « الالهامات » يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللا عقل ، ومن هذه الزاوية فانهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن « اللغة الحديثة للشعر » • لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من « بوعاز نائما » *

بينما كان نائماً كانت روت المأبىة *
تنام تحت قدمى بوعاز • • الصدر كان عاريا
تحلم لا تحدى بأى شعاع مجهول
حين أتى فى اللحظة هذا الضوء المتكابد
لم يكن بوعاز يعرف ان امرأة كانت هنا
ولم تكن روت تعرف ماذا يريد الله منها

هنا فى اللحظة الحاسمة من القصة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن ها هى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزئبق
كانت ريح الليل تتهاذى فوق جبال الجليل

* قصيدة لفيكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تحدث عن شخصية « بوعاز » وهو إحدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجسد داود .
* Moab جنس يتحدث عنه الكتاب المقدس كان يعيش حول البحر الميت .

هنا يحق للعقل المنطقي ان يتساءل : كيف تتسلسل الأفكار هنا ؟
الزئبق تتبعث منه رائحة طيبة والليل هادئ ولكن أى علاقة مع ما
سبق ؟ أى صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة ؟ ما الذى
تأتى الأشياء لتفعله فى « الحدث » الذى يحياه الانسان ؟ منطقيا وصف
الأشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث الا اذا كان لهذه الأشياء تأثير على
مجره . ونحن لا نرى على الاطلاق هنا أن رائحة الزئبق أو هدوء الليل
يمكن أن يكون سببا أو عقبة أمامه فيما يجرى .

ربما استطعنا فى هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ،
فى كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلغى أو أن ننقل عنصرا دون 'أخلال
بالوظيفة' . وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول أن أحد عناصر « الرسالة »
يبدو « غير متسق » اذا كان يمكن الغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة
أو الاستمرار الذهنى للرسالة ، ومن الواضح فى المثال الذى معنا ، أن
البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلوا دون أن يحدث أى فساد فى معنى
القصة ، واذا الغينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لوصلت
القصة مجرها .

ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعري
نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الأعشاب سوداء
فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما .
إن التداخل غير المنتظر للطبيعة فى سياق الحدث الانسانى واحد من
أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق « عدم الاتساق » انه يشكل كما ترى ،
المقابل الربطى لعدم الملاءمة . وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاءمة
ترددا يتم من خلال اسناد خواص مادية الى ذوات روحية أو العكس ،
وفى الحالتين فان الشعر يمزج الأناسى بالأشياء .

ان من السهل ايراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاتساق • ولن نفعل هذا لئلا نقع في التكرير ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا منه ، فانهم مع ذلك لم يبتدعوه ، والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتي نقلها « برنزشفنج » في كتابه (نبرات الكلمات ونبرات الأفكار) والتي لا نستطيع ان نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما اوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة
لا ينبغي ان تحن اليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب
وانظر الى جمالها الرائع ولكن لا تحن اليها كلها
روح الانسان ليس موضعاً للمتعة والشفق هادئاً والعالم صامت
اطفيء نار المتعة في الدموع •

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة للرفض : فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها ، وعجالة « الشفق هادئاً والعالم صامت » تأتي غريبة هنا ، لماذا هذا الوصف الفجائي للطبيعة ، قطع غير معال ، ودخول عالم الاشياء الى عالم الاناسى • ومع ذلك فانه في اللحظة التي دخلت فيها العبارة « الطفيلية » بلغت القصيدة أعلى درجات قوتها ، ولنلغ العبارة ، فان المحتوى لن يفقد كثيراً من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيراً من سلطانها •

لنسمح لأنفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية) ان هذه الوسيلة هى وسيلة كل العصور وأيضاً كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ، ولكن في العصر الحديث أخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد جعلتها تكاد تفقد تأثيرها ، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ، فكثيرة هى الأعلام ، التى نرى فيها — مثلاً — الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث والاناسى ، لكى تتركز لحظة على شجرة أو منزل ، أو زاوية فى الأفق ، وهذا التكنيك المسمى « الازمنة الميتة » ليس الا إعادة

تتاول لصورة شعرية قديمة • نستطيع كذلك أن نخاطر فنندفع المقارنة الى مجال الموسيقى حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الأصوات غير المتناسقة في الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هي الحالة الوحيدة التي يمكن الحديث فيها عن الأسلوب المقارن في الفنون المختلفة والذي يمكن ارجاع جذوره بسهولة الى الشعر ، ولنغلق الآن القوس حول هذه المشكلة التي يمكن أن تقود الى المشكلة الواسعة التي سماها م • سوريو « تلاقي الفنون » والتي لا نستطيع معالجتها هنا •

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والإشياء ، وان كانت تلك أكثر الوسائل التي تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هناك وسائل أخرى وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل الحان « روسيني » و « موزار » و « وبير »
لحنا شديد القدم ، جنائزيا هزينا
لكن له عندي أنبا وحدي عذوبة سرية
في كل مرة اسمعه يتجدد شباب روي مائتي عام
هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بأني أبصر
سكينا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التي يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التي أثارها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداها • ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها ، عندما نقرأ « كان هذا في عهد لويس الثالث عشر » نستعد لآثاره شيء يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار اليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن مانراه هو « سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر » وهذا شيء ليست له

علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث في كل زمن ، وليس شيئاً تاريخياً كما انه ليس حدثاً شديداً التآلق ، كما تجعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يمسوغ التصحیح بكل ألوان الموسيقى التى يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغى أيضاً أن نفسح موضعاً للربط المعنوى ، ونحن نعلم انه باستثناء « الواو » و « لا المكررة » اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيمة معنوية محددة . فحرف « لكن » مثلاً يعبر عن التضاد ، ومن هنا فان المجاوزة يمكن أن تنشأ لا من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال انهما لا يتباينان ، لقد كان « اندريه بريتون » يفضل من بين أبيات « رامبو » هذا البيت « ولكن النسيم مفيد للبدن » ، وقد اقتبس في أحد نصوصه :

كل طريق يحفه الغموض الثائر
غموض الريف في الزمن الغابر
قلاع تزار ، حدائق هامة
في مثل ذلك المكان ، يمكننا أن نسلم
العواطف الميتة القديمة ، لفارس جوال
ولكن النسيم مفيد للبدن !

فإفادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل في ظاهر علاقتها بما سبقها فالتعجب هنا غير منتظر ، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو يعطى مرة ثانية سلطاناً لمعنى أن « النسيم مفيد للبدن » .

ان عدم الاتساق لا يلاحظ فقط في الشعر في علاقة الجمل بعضها ببعض ، ولكنه يلاحظ أيضاً مع ان ذلك نادر — في داخل الجملة ذاتها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة « بول » أشقر وطويل « متسقة » ، لكن عبارة « بول أشقر وغير خائن » تبدو غير متسقة ، لأنه في العبارة ينصرف المسندان الى مسند اليه واحد هو « بول » بينما في العبارة الثانية ينصرف أحدهما الى شخصه الحسى والآخر الى شخصه المعنوى ، والى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو فى بوعاز نائما :

مغطى بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت الشعر الى نثر ، فكل قارئ سيفاجأ حين يجد فى نص النثر العادى عبارة كتلك « كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض » •

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جسمية وروحية عند « فرلين » :

هذه فواكه وأزهار وأوراق ، وأغصان

ثم هذا قلبى الذى لا ينبض الا لك ،

ولنأخذ أخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا :

قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الانسانى واللا انسانى •

كل هذه الأمثلة تقترب من « عدم الاتساق » و « عدم الملاءمة » ، ففى الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات الى عالم واحد فى المقال ، ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها « عدم الاتساق » من « الزيادة » ، وذلك مثل الامثلة التى يتم فيها الربط بين جزئيات يكون أحدهما متضمنا للآخر ، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء • فلا يمكن أن يقال « أوروبا وفرنسا » أو « الحيوان والكلب » لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لسون المرجبان ولسون خديك

صبغا العربية الليلية ومحاورها الصامتة

(فينى)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خلال المجاوزة نفسها ، فبين
الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خلال
الاستعارة ، كالشان تماما في قضية الاسناد فتغير في المعنى يلحق أحد
المعطوفين ويعيد التجانس الى المعدل .

الومزيون يرون في مثل « مغطى بالبراءة والكتان الأبيض » البياض
الذى هو رمز البراءة ، ولنلاحظ في هذا الصدد أن الرمز دائما قريبا
من الاستعارة مادام هو أيضا مبني على المشابهة ، لكن النبع الرئيسى لكل
شعر وصوره ، هى الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu
أو التشابه الفعّال ، وكل الامثلة التى درسناها ، تركز عليها ولنكتف
بإظهار ذلك في حالة واحدة في بيتين :

عطر حقيقى ينبعث من باقات الزئبق

وانفاس الليل تتعرج فوق جبال الجليل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصف الطويل (الذى يتلو البيتين في
القصيدة) ليقدم انطباعا خاصا ، خصوصية نوعية ، من الصعب بالتأكيد
أن تحدها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الافكار أن هذا الخيط من
الرقة والفخامة والبساطة والعظمة يخلق جو « الكتاب المقدس »
وهذا الجو يقدم للقصيدة وحدة كاملة ، وإذا حاولنا ترجمة « الانطباع »
من خلال صورة فإن البعض قد يقول أن الكون كله يسكن ويتراجع في
اللحظة التى سوف تكتمل فيها معجزة الحب ، فالحدث واطاره هما في
ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناسق

« انطباعى » فروح السلام المنبعثة من « النص المقدس » تغلف الذوات والأشياء وتمصو الفروق الموضوعية بينهما ، لكى تترك الروح التى تسكنهما تشف وحدها • فالوحدة التى افترقت على المستوى الفكرى تمت استعادتها على المستوى العاطفى ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر •

لكن هذه الوحدة العاطفية التى يجعلها النثر ويثيرها الشعر ، هذا المعنى المناخى الذى هو جوهر كل قصيدة ، لنحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة فى المحتوى ، فهى تظهر مع عدم التناسق ومن خلاله وبدون الصورة فان نفس الكلمات لم تكن تحمل الا معناها التوصيلى الموضوعى أو الفكرى ، لكن الوحدة العاطفية هى الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكرى •

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة فى هذه الصورة كما فعلنا مع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيا ودرجة عليا لعدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمور تسير هنا بنفس الطريقة التى سارت بها فى حالة الاسناد ، ودرجات المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك فهناك وسيلة أخرى للملاحظة التدرج فى هذه الصورة وهى « الأصالة » فالتباين يمكن فى الواقع أن يقيم بين جزئيتين ليست لهما نفس درجة الأهمية فى المقال ، احدهما يمكن أن تكون رئيسية ، والأخرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلى الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابه من جديد ويستمر • وفى هذه الحالة فان عدم الاتساق لن يكون الا خلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شئ بوحدة •

وتكاد تكون تلك حالة معظم القصائد الرومانتيكية وما بعد الرومانتيكية حتى « رامبو » و « لوتريامون » فلقد كان الوصف مثلا يقطع الحكاية • لكن الحكاية تعود للاتصال بعد الوصف ، وظلت القصيدة مقالا مترابطا وتتابع الأفكار ظل كأنه نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق ، وفى سونية نرفال ، تأتى هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه من الأحجار
وَزَجَّاج نوافذه مصبوغ باللون المحمر
ثم سيدة في شرفتها العالية
شقاء سوداء العيون ، في ثيابها القديمة

وهي عبارات تصف موضوعات تتضمن في وقت واحد الجمال والنكهة
التاريخية .

لكن الأشياء مع « رامبو » تغيرت تماما ، وفي قصائده النثرية على
نحو خاص يتلانى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ،
وعدم الاتساق يظهر من عبارة الى عبارة وخيط المقال لا يعود ابدا الى
الاتصال ، وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها « أغنية ليلية
عامية » .

ريح فتحت ثغرات اوبرالية في الحواجز — تصطرب جذور الأسطح
الحمراء — تبعثر حدود البيوت — تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب — نزلت
في عربة الجياد تلك التي يشير الى عصرها التقريبي زجاجها المصذب
واللافئات المتفتحة ... عربة موتى في نومى — وحدة ، منزل راع مسن
بلاهتى العربة تحرف على خضرة الطريق الكبير المحمر ، ومن ثغرة في
أعلى زجاج النافذة اليمنى كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق ،
الشهود — خضرة وزرقة شديدة القتامة تغزوان الصورة — دواب يفك
وثاقها وتنطلق الى بقعة من الحصباء في السهول المجاورة — هنا سوف
نصفر للعاصفة وللسد ومين وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش .
ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة والأسماك المنتشرة ، تتدحرج فرق عواء
الكلاب — ريح تبعثر حدود البيوت .

في مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية من الأفكار الطفيلية وإعادة المقال الى اتساقه من خلال محو أو تحريك مالا يتكامل مع السياق ، ولا يمكن كذلك تلخيص هذا المقال من خلال « النصوص الصغيرة » التي تحدث عنها فاليري وحتى العنوان نفسه « أغنية ليلية عامة » لا يعبر عن الفكرة الرئيسية ، وفي الواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها عنوان ، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهي تحرك لموضوعات متباعدة ، ولأحداث متنافرة ، وهذا النص يتجاوز حدود المقال المتناسك ، ولقد قلت من قبل أن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزئيات بينها تنافر كلي وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادي ، والتباين الموضوعي الذي تتسم به هذه القصيدة يذكر بمالم الأحلام ، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلي دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والذهيان ، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبي المشترك ، وليست الكتابة « العفوية » التي وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للإبداع الشعري الا انصراما عفويا متجددا بين الإنسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذى درجة ضغط منخفضة •

ومع ذلك فإنه في نظام الاسناد وكذلك في نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العليا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و « الصدفة الموضوعية » وهي مبدأ من مبادئ ما فوق الطبيعة التي يعزو اليها « بريتون » دوافع اللغز الذي يبدو في المظاهر عشوائية ، بين الصور التي تنتجها « الكتابة العفوية » ومن المعروف كذلك ان السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعي النفسى أن يمددهم بالدوافع التي يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئي النفسى والتحديد الكلى الميتافيزيقى ، لكننا لا نستطيع الا أن نرفض مثل هذا التفسير •

ولنؤكد المبدأ الذي قلناه ان الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لتلقيه وليس هناك مقال اذا لم يكن هناك اتصال ، ولكي تكتمل

القصيدية كقصيدة ينبغي ان تفهم من وجهة اليه ، الاضفاء الشعري سبيل ذو وجهين تبادلي وترامني تجاوز وتخفيض للمجازاة ، هدم واعادة للبناء ، ولكي تؤدي القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغي « للمعنى » في وعي المتلقي أن يفقد وأن يتم العثور عليه في آن واحد .

هذه الحركة من ضياع ووجود ، ذهاب ومجيء من المعنى الى الملا معنى ثم من الملا معنى الى المعنى ، تشكل الملامح المشتركة لمنهج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التي درسناها .

ودون شك فانه اذا كانت حركة الذهاب والمجيء تلك هي التي تعطى للقصيدة خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاهها واحدا غير قابل للعكس ، فالوعى لا يجد في طريق عودته ما كان قد تركه في طريق ذهابه ، والمعنى يتعرض في خلال هذه الحركة لتحور داخلي والمشكل لم يعد كما كان ، واذا كان يقصد من « شكل المعنى » بناء العناصر الممثلة له ، فان على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور ، وسوف نتعرض لهذه المشكلة في الخاتمة ، وسوف نرى في حينه لماذا يعد كل تأويل للنص الشعري صوابا وخطأ في آن واحد ، فعلى حين يعد صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يعد خطأ من حيث انه ينقل معنى الجزيئات في لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر .

أننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة . أن النصين لا يمكن أن يترامنا في الوعى ، وهناك مشقة في رؤية احدهما ، وهو النثر ، يغمر الآخر ويغرقه . ان الشعر له جوهر ملكي فاما أن يسود وحده أو يعترل .

الباب السادس

نظام الكلمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النصوص حيث تعددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به • فالتضمن هو عدم توافق بين البحر الشعري وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هي قافية غير نحوية ، وعدم الملازمة يبنى على قواعد الوظيفة الاسنادية • والزيادة على قواعد الوظيفة التخصصية أو التحديدية ••• الخ • ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا في مستوى نحوي صرّف ، فالبناء الذي سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبة •

ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » ان المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصرفي والتركيبي للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الأدبي ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت اهمالا يكون تماما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها (١) •

وهذا الرأي هو رأى شاعر أيضا ، ففي مقدمة ديوانه « عيون السبا » يعترف اراجون : « كنت في العمر التي نتعلم فيها حب الشعر وقد شدني على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

لكن أغنيات روحية / ترغرف في كل مكان فوق العناقيد

(1) Essais. p. 224.

هكذا كانت تحت عنوان « عاطفة صيف » فى احدى الطبقات ، واليوم نجدها فى طبقات أخرى :

ترفرق بين العناقيد

ولا شك ان الطبعة الثانية أصح ، لكنى لا أستطيع أن أعود راکضاً كل الطريق الذى سرتة ، وبالنسبة لى مادمت حيا ، فسوف أقرؤها « ترفرق فى كل مكان » وقد يقال لى هذا خطأ ، ولكنى أصر على اعتباره جمالا » .

ثم يضيف الشاعر معلقا : « ليس هناك شعر مالم يكن هناك تأمل فى اللغة ، وفى كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال » .

لقد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف « يحطم » الشعر على طريقته « قوانين المقال » وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه من « قواعد النحو » .

وهنا أيضا يتميز الشعر بأنه « مجاوزة » منتظمة بالعلاقة الى معدل النشر لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه « المجاوزة » ، وفى الواقع فإن الشعر الفرنسى فى مجمله يبدو محترما للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائما حيية الى حد ما ، حتى « مالارميه » الذى يبدو أنه كان يبحث متعمدا فى « المجاوزة » النحوية عن المصدر الرئيسى لكتابته الشعرية ، ولنذكر عبارته « أنتنى تركيبى » ولقد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولة ، وعلى سبيل المثال قصيدته « قبر شارل بودلير » وهذا اقتباس منها :

أى ورقة جافة فى المدائن دون مساء
منذور يمكن أن ييسارك مثلها تعيد الجلوس

أمام الرخام بيلا جدوى بوليسير

ان واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هي ان يحدد داخل التتابع الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية ، وبالنسبة لهذه الأبيات فان الشراح أنفسهم أعترفوا بأنهم غير متأكدين •

ان هذه المفوضى التركيبية ، تبقى مع ذلك استثنائية فى الشعر الفرنسى ، ان السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحوية التى نعرفها فى مواجهة المنطق ، ظلوا فى الغالب خاضعين لقواعد النحو • وهذه عبارات من « أندريه بريتون » يقتبسها أحد النحاة دليلا على عمومية مبادئهم (١) •

هذا اليوم المطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيد أنظر من خلال نافذتى الى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع ألا حظ يدى اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تقنع تماما بدانتيل حواسى •

هذا النص الذى يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شئ ، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم فى مجموعهم استجابوا للنصيحة هيجو : « اتركوا النحو فى سلام » والسبب فى ذلك مفهوم •

النحو هو الركيزة التى يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة فى المجاوزة بالعلاقة الى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم وجاكوبسون يقدم مثالا ممتازا على ذلك مع العبارة التى اقتبسناها من قبل •

أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة فى غضب

ولقد كتب معلقا : « اذ فككتا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا اليه فى صيغة الجمع « أفكار » ينسب له حدث « تنام » وكل من المسند اليه

(1) Fisher et Hacquard - A La découverte de La grammaire Française. Paris 1959.

والحدث له وصف ، فالأفكار « لا لون لها » وخضراء و « النوم الهادئ »
في « غضب » •

وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة ،
وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها إذا كانت تحترم العرف
النحوي هنا ، فإنها في المقابل تنتهكه إذا كتب « غضب في هادئة خضراء
لها تنام لون لا أفكار ، فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور
كلمات ، وكما يقول جاكوبسون فإن « نغم العبارة وحده هو الذي يستطيع
أن يحول كلمات حرة الى مجموع (١) » •

« كلمات حرة » ان التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشعر
المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبي ،
وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوي والكلمات
تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأيها ، وحقيقة فإن مجرد تجاور
كلمتين يمكن أن يوحي بارتباط تركيبى بينهما ، وليس من الصعب إعادة
تشكيل جملة بدءا من المشهد التالي :

القطعة العصفور الأسود تاكل

لكن اذا كان بالاضافة الى ذلك ، يوجد في العلاقة المعجمية عدم
ملاءمة ، أى اذا كان الشاعر قد جمع في وقت واحد الى المجاوزة المنطقية ،
المخالفة النحوية ، فإن قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارئ
المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لرفردى :

التراجع وضجيج الخطو

يوم عيد

العين السوداء

الرأس

الاسم البربرى لقادم جديد

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وجددهم هم القادرون على تحمل اعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، ان هناك نقطة حرجة للمجازة ، نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شك من قارئ لآخر ، لكنه يمكن ان تسند له من الناحية الاحصائية قيمة « المتوسط » الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلفة ذات دلالة . وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية فقد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكو منه شعراء الشباب اليوم .

ومع ذلك فانه داخل العيئات التى جمعناها ، تظل المجازة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه ، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجة ، والمخالفة النحوية تظل محدودة ، لكنه ينبغى الاشارة كذلك الى ان استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض ، وليس فى نيتنا هنا الشروع فى ذلك ، نحن نريد فقط طرح فرض عام يكون صالحا لكل مستويات اللغة ، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فعاليته الى المستوى النحوى يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجازة ، وقد اخترنا « القلب » وهى صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات ، ولهذه الصورة مزية هى ان كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع فى دائرة العمل الاحصائى .

نحن نعلم انه فى الفرنسية على خلاف اللغات الاعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقات بين الأجزاء من خلال الموقع لا من خلال حركة آخر الكلمة ، وترتيب الكلمات يخضع فى الفرنسية لقاعدة سماها « بسايى » « المشهد المتطور » وهو يضع اداة التعريف قبل المعرف ، والفاعل قبل الفعل والفعل قبل مكملاته ... الخ وكل خروج على هذه القاعدة

يسمى « قلبا » ونحن نقترح دراسته بالعلاقة الى نموذجنا المفضل أى
الصفة .

أن موضع الصفة واحدمن أكثر القضايا تنقيبا ومناقشة فى النحو
الفرنسى ، ويمكن أن نميز على الإجمال أربع حالات :

١ — صفات تأتى عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والألوان)
فنحن نقول دائما « الانتخابات البلدية » وليس « البلدية الانتخابات »
و « الكلب الأسود » وليس « الأسود الكلب » .

٢ — صفات تأتى عادة قبل الموصوف ، وهى صفات قليلة ويمكن
حصرها فى مثل جميل كبير ، طويل ... الخ فنحن نقول « جميلة مائدة »
ولا نقول « مائدة جميلة » .

٣ — صفات يمكن ان تأتى قبل الموصوف أو بعده مع احتفاظها
بنفس القيمة مثل : « حادثة مروعة » أو « مروعة حادثة » .

٤ — صفات تختلف قيمتها حسب موقعها ، مثل « طفل قذر » و
« قذر طفل » * ومع ذلك فاذا أريد ملاحظة الأشياء فى عمومها ، فإنه
يمكن القول بأنه باستثناء عدد صغير محدد من الصفات تأتى دائما
متقدمة ، فان الفرنسية تميل الى تأخير الصفة اذا تم الرجوع ، كما
ينبغى فى صورتنا ، الى النشر العلمى ، باعتباره معدلا للغة . ولكى نقنع
بهذا فيكفى الرجوع للاحصاء الذى يقول انه باستثناء الابداع تأتى
الصفة دائما متأخرة ، ويلاحظ أن « القلب » فى الصفة لا يتجاوز فى
اللغة العلمية ٢/١ (أنظر الجدول رقم ١٠) ويحق لنا فى هذا ان نستخلص

(*) لتقديم الموصوف فى هذا المثال فى الفرنسية يعطى معنى القذارة
الجسدية ، لكن تأخيره يعطى معنى القذارة المعنوية والظقية .

ان الصفة في الفرنسية موضعها العادى هو التأخير بعد الاسم وان تقديمها عليه يعد مجاوزة أى خاصة أسلوبية •

جدول رقم (١٠)

الصفة المطلوبة

المؤلف	عدد	مجموع	متوسط
برتليو	٢		
باستير	٣	٦	٢٪
ك • برنار	١		
كورنى	٦٢		
راسين	٦٠	١٦٧	٣٠٤٪
موليير	٤٥		
لامارتين	٤٢		
هيجو	٣٢	١٠١	٣١٠٪
فيفى	٢٦		
رامبو	٣٠		
فرلين	٣٥	٩١	٣٠٣٪
مالارميه	٢٦		

وعلى هذا فاننا اذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعرية ، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة « تردد القلب » أكثر : واذن فهذه الصورة هي ملمح خاص للشعر ، وفي المستوى النحوى كما في المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباراه مجاوزة منتظمة بالقياس الى اللغة العادية •

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشئ خاص ، فتردد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين الى المحدثين ، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن انه كان يرتفع فهل يوجد نقص في فرضنا حول تطور الشعر ؟ •

ولكى نفهم هذه النتائج يجب أن ننضع في الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخي ، فان تقديم الصفة كان أكثر استخداما في القرن السابع عشر مما هو عليه في العصر الحديث وكما يقول A. Blenkinsberg « إذا كانت الحرية الموجودة في اللغة الفرنسية لموضع الصفة ليست حرية حقيقية إلا من خلال مقياس محدد فقد كانت في بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هي عليه اليوم ، لأنه في تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر في أن تقول : طاقية بيضاء ، أو « بيضاء طاقية » (١) * .

والعامل الثاني أكثر أهمية فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى ، فالاتجاه الى تأخير الصفة اتجاه طبيعي في الفرنسية كما قلنا ، لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة ، ويقول بلنكنبرج : « كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء ، الكبر أو الصغر (الكيفية ، العدد ، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية ، وكلما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم أكثر استثنائية ، وكانت المخاطرة الأسلوبية أكبر » (٢) وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقي على المعدل إلا إذا جرى التقديم في صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب إلا مجاوزة ضعيفة ، ومن المهم إذن أن نعرض على الإحصاء هذا النوع من الصفات التي سنسميها « الصفات غير المقدرة » * (كما أو كيفا) .

ويمكننا في البدء عرض النثر العلمي على قاعدة بلنكنبرج ، والنتائج هنا ذات مغزى ، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة ، وحالات القلب المحدودة تنتمي الى النمط المقدر .

(1) L'ordre des mots en Français moderne. p. 40.

(2) Ibid. p. 100.

وعلى العكس فقلب الصفة في الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة — وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا — يترأى بوضوح من الكلاسيكيين الى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١) •

جدول رقم (١١)

القلب في الصفات غير المقدرة

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	صفر		
باستيير	صفر	صفر	صفر/١
ك • برنار	صفر		
كوررنى	٦		
راسين	٨	١٩	٦٣.٣٪
موليير	٥		
لامارتين	١٩		
هيجو	١٨	٥٣	١٧.٦٪
فينى	١٦		
رامبو	١٧		
فيلين	١٥	٥١	١٧٪
مالارمييه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن ان يكون أكثر قوة لو اننا لم نضع في الاعتبار الا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط ، ففي هذه الحالة يزيد المتوسط من ١١٪ عند الكلاسيكيين الى ٥٣.٣٪ عند الرومانتيكيين أى انه يزداد بنسبة تكاد تبلغ ١ الى ٥ ، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور •

ان الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقديم الصفة ، ولكنهم في معظم الأحوال يقدمون الصفات غير المقدرة ، مثلا

فضيلة سامية ، غار قاتل (كورنى)

مناخ سعيد ، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فان أكتو من نصف حالات القلب تمس الصفات غير المقدرة ، أى الجزئيات التى لا يقلبها النثر أبدا ، مثلا :

ممر منحرف ، فوطة حمراء (هيجو)

زجاج شفاف ، زهرة غريبة (مالارمييه)

على انه فى الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق فى المتوسط ليس ذا مغزى من الناحية الاحصائية والنتائج متعادلة ، وقد سبق من قبل أن لاحظنا نفس الشيء بالنسبة للقافية ، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة ، وينبغى فى الواقع ان يوضع فى الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم ، فالشاعر اللطفر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع — فى وقت واحد — أن يرتب الكلمات وفق ما يريد .



ان تقديم الصفة ليس الا مثالا للمجازاة النحوية وهى مجازاة ذات طابع خاص الى حد ما حيث أن بعض الصفات فى الواقع تأتى دائما مقدّمة ، فتقديم الصفات الأخرى وإن لم تكن فى العادة مما يقدم ، لا يبدو

دائما كذلك . (*) واضح أن مبحث الصفة على هذا النحو يتصل بخصائص التركيب فى اللغة العربية ، ويختلف عن خصائص اللغة العربية ولهذا اثرنا أن نكتب الأمثلة مع تلخيص الصفات على أن يتصور القارئ نطقها مع تقديم الصفات فى حال عجزه عن تحقيق ذلك فى النطق بالظاهرة التى يشرح اليها المؤلف .

لنا شديد الغرابة ، وقد يكون من المهم دراسة صور نحوية أخرى ورؤية ما اذا كانت قد مرت بتطور تاريخي مماثل لما رأيناه في الصفة ، وفيما يتصل بنا فاننا سنكتفى باظهار وجود المجاوزة المترايدة على المستوى النحوى .

وتدعم من خلال ذلك فكرة التحليل التى أجريناها على المستويين الآخرين ثم يعد التأكيد من وجود المجانسة في العناصر ، نرى ماذا كان التشابه سبب استمرار من وجهة النظر البنائية ، وكما سنرى فإن الهيكل البنائى هو نفس الهيكل ، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تبرز (في لغة الشعر) تدافعا في عناصر التركيب البنائى التى يجمعها النشر .

ما هي الصفة ؟

ان كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة أو خاصة في مقابلة الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا ، لكننا هنا مع تعريف معنوى ، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ — الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والمعددية لا من ذاتها ولكن من الاسم الذى تتعلق به .

٢ — يقبل الاسم دخول أدوات التعريف عليه وأشهرها « أل » * .

هذا العامل الأخير هام لأنه كما تعرف (في الفرنسية) يكفى أن تدخل على الصفة حتى تتحول الى « اسم » مثل « الأزرق » و « الأبيض » * وان غيابها يكفى لتحويل الصفة الى اسم مثل *une robe citron* فستان ليمونى ، وهذا المثال له أهمية خاصة ، فهذا

(*) هذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية . اللغة الفرنسية حيث تقبل الصفة في العربية أيضا أداة التعريف اذا كان الموصوف معرنا .

اسمان وأحدهما له قيمة وصفية •• أيهما ؟ ذلك الذى يأتى متأخرا أى « ليمونى » وعلى العكس فان الأول فستان الذى وقع مباشرة بعد أداة التعريف (فى الفرنسية) احتفظ بخاصته الاسمية • وهنا يبدو الدور الهام الذى تلعبه اللوقعية * وبالتأكيد فان التغيير الذى يلحق بطبيعة كلمة « ليمون » هنا ليس الا تغييرا جزئيا • فهى لم تشكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تشكل الصفة العادية لكى توافق الموصوف وتحقق بذلك معنى التبعية • واذن فان العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما التعرف على الموصوف وهما التبعية والتأخير يدخلان هنا فى تعارض والنتيجة أننا نجد معنا صفا « جزئية » للاسم •

ويمكن فى حالات أخرى أن نجد اسما « جزئيا » للصفة فى مثل
Les blonds cheveux « الشقراء الشعرات » *

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتها النحوية وفى نفس اللحظة فان الفرق بين الجزئيات المتكاملة فى العبارة ، الاسم من ناحية والصفة من ناحية أخرى يتضائل ، ونجد أنفسنا تجاه حالة من اللافرق بين الأجزاء التى تشكل العبارة ، ويقابلنا هنا الخطوات التى تقع فى مستويات التحليل الأخرى ، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة ، وهناك اضعاف البناء الذى يحرص المقال العادى على أن يؤكد بقوة من خلال تلاحم عنصرين أو أكثر • واذن فتدافع العناصر المترابطة عادة ، يبدو أنه يشكل فى النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر فى كل مستوياته

(*) يمكن فى العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا يقوم الشاعر صالح جودت « المعبون الأخضر والشعر الذهب » . فالذهب ليست صفة (من حيث القواعد النحوية التى تشترط فى الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة ولكن وقوعها متأخرة بعد الاسم هو الذى يعطيها هذا التفسير) (المترجم) •

(*) الصفة هنا واجبة التقديم فى الفرنسية •

وإذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصورة الأخرى ، فإننا سنجد صورة الصفة ذات عائد ضئيل ، فموقع الصفة في الفرنسية ليس دائما موحدا بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير عادية بالقياس الى جزيئات العبارة الأخرى ، ويضاف الى هذا أن وجوب تأخير الصفة في معظم الحالات ليس قساعة الا في الفرنسية الحديثة ، وقراء الشعر هم عادة يتخذون بالأدب الكلاسيكي ومن ثم فهم ممنوعون على قراءة الصفة مقدمة ، والتقديم يبدو غير طبيعي بوضوح في اللغة التلكمة وسوف تكون مفاجئنا شديدة اذا سمعنا في أحد المطاعم من يطلب « كأسا من أحمر نبيذ » لكن الموقف يتغير اذا اتصل بالأدب ، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التي تعودنا أن نسمعها • ولكن تلك التي تعودنا ان نقرأها ، وقضية « المجاوزة » قضية معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها الا بكثير من الحذر ولهذا فقد تحملنا دائما مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة « وضعية » عندما نطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع •

لكي يتيح تقديم الصفة أقصى فاعليته فينبغي أن نعطيها تلك الأهمية التي أعطاها البلاغيون لما سموه التقديم والتأخير وإذا قارنا مثلابيتا مثل :

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

مع ترتيب كلماته العادي (في الفرنسية) فاعل ، فعل ، مكمّل •

(ب) السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

نستطيع إذن أن نقيس فعالية التقديم ، فبالتركيب نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر ان التقدم يلعب دورا رئيسيا في جوهر هذا البيت الذي يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسي •

ونود في هذا المصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة ، ويمكن من هذه الحالة ان نلاحظ ان الصيغتين اللتين قدمتا للمبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط ، اذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التي تثيرها الرسالة اللغوية ، فالصيغة الأولى تقدم لنا القنطرة قبل النهر ، وفي الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة ، لكننا يمكن أن نتساءل لماذا كان الترتيب .. قنطرة — نهر ، أكثر شاعرية في ذاته من الترتيب العكسي ، على هذا التساؤل يجيب الاسلوبيون من خلال اثاره الحقيقة النفسية للترتيب المعكوس ، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهني بالترتيب الذي ورد به ، والبلاغيون عرفوا مبحث « التقديم والتأخير » باعتباره الصيغة الخاصة بالمعاطفة •

ولكى نقنع بأن هذا التفسير ليس جيدا ، يكفي ان نلاحظ ان « الخاصة الاسلوبية » تختفي حين نلجأ الى ترتيب عادي ، أيا كان نوع ذلك الترتيب ، ففي الانجليزية مثلا ، تقديم الصفة شيء عادي ومن هنا فانه لا نترتب عليه اية خصائص أسلوبية ، وحتى في الفرنسية فليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التي تقدم عادة ، فعندما نقول : un jeune homme شاب رجل لا تترب على ذلك خاصة أسلوبية ، واذن فليست موقعية الصفة في ذاتها هي المسئولية عن الخاصة الاسلوبية المنتجة ، ولكن كونها « غير عادية » فعندما تكون الصفة في الأحوال العادية تأتي « بعد » الاسم ، فمن الممكن استنتاج خصائص أسلوبية لها اذا اتت « قبل » الاسم • وهذا للسبب الذي قلناه من أن الموضع الأول في الفرنسية يأتي عادة للاسم ، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة اوتوماتيكية في الوعي بقيمة اسمية ، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح في العبارة • والقلب اذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التي يؤثر بها التجانس أو القافية ، ويأخذ نفس الاتجاه أي الغاء الفوارق بين الوحدات التي تشكل العبارة ، وهكذا فان صورا بيننا هذا القدر من الخلاف في طبيعة مادتها ، أي في طبيعة

العناصر التى تطرحها ، تكشف عن تطابق بنائى ، حيث نجد ان العناصر فى كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات •

وبصفة أعم من هذا ، فان مجمل الصور الشعرية ايا كان المستوى التحليلي الذى تنتمى اليه يكشف عن بناء متجانس ، وفى كل الحالات وجدنا فى الحقيقة ، نفس اللون من المتدافع بين العناصر البنائية ، وهى تقود الى نفس الهدف : هدم الرسالة ، وكل الوسائل التى يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية ، نفس وظيفة إضفاء عدم الوضوح على المقال •

لكنه فى كل هذه المستويات ، ليست هذه السلبية الا مؤقتة فهى تبنى ايجابية مقابلة سوف نحاول فى نهاية التحليل أن نحدد طبيعتها •

الصفة المقدمة غير العادية ، تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية ، فالصفة وظيفتها التمييز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة ، فهى لم تعد تحدد نوعا داخل جنس ، لكنها تحدد الجنس ذاته ، وكما يقول « ب • جيو » الصفة فى موضعها العادى لها قيمة تخصيص وتحديد ذات معينة ، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة (١) وقد أعطى المؤلف هذا المثال : عندما نقول « رجل كبير » un homme grand فمعناها فرد كبير ، لكن « كبير رجل » un grand homme هو فرد يحمل قدراً كبيراً من الانسانية •

ومع ذلك فالمؤلف لم يشير الى هذه الحقيقة التى هى رئيسية بالنسبة لنا فان نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها فى تعارض مع معناها ، فاذا كانت « شقراء شعرات » تصف « شقراء » الجنس وليس النوع

(1) Syntaxe du Francais.

فأذن ينبغي التسليم بأن كل شعر أشقر. وهذا يتعارض مع مانعره ،
فالشعر الأشقر نوع من الشعر ، فهناك إذن تعارض بين القيمتين النوعية
والجنسية اللتين تحملها الصفة في وقت واحد .

وهذا التعارض يمكن أن يحل إذا غيرت الصفة معناها ، بطريقة
سوف يحاول الباب التالي في الدراسة القاء الضوء عليها ، وسوف نرى
عندئذ أن هذا التغيير في المعنى الذى يقلل من المجاوزة يشكل في الوقت
ذاته الهدف النهائي الذى تبحث عنه هذه المجاوزة ذاتها . أن كل الصور
على كل المستويات تكمل وتنتهى من خلال الاستعارة والقلب ، أو عدم
الملاءمة أو القافية ليست الا خطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل
الاستعارة خطواتها الثانية ، ولقد كنا نبحت خلال هذا التحليل عن الخطوة
الأولى فقط ، ولهذا فإن اللغة الشعرية لم تبد لنا الا من الزاوية السلبية ،
لكن هذه السلبية ليست الا الالتفاف الضرورى الذى يبلغ الشعر من خلاله
معناه الخاص .

ملاحظة قبل الختام ، لقد جاءت ضرورة التحليل على امتداد هذه
الدراسة ، الى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة ، ومن خلال
سماته الخاصة ، بقى ان ألوان الصور المختلفة يمكن أن تؤدي وظائفها
في نفس النقطة من المقال وان تجمع مجهوداتها . وهذا مثل لتجمع ثلاث
صور في ثلاث كلمات : ففى جملة *un Frais Parfum* « عطر طازج »

١ — القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحققا التأخير) .

٢ — عدم ملاءمة « من نمط تبادل الحواس » .

٣ — تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩) .

انه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصور يتغير وجه اللغة ،
والتحليل الأدبى للقصيدة لا يستطيع الا ان يلقي الضوء على ميكانيكية
هذا التغيير .

المباب السابع

الوظيفة الشعرية

الغرض الذى حاولنا ان نحدد ملامحه فى خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ - الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية ، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجد القصيدة بين المدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى .

٢ - هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى ، وكل وسيلة من وسائله ، أو كل « صورة » تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعاً للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية .

لقد حاولنا ان نعوض النقطة الثانية على معايير احصائية من خلال المقارنة الاحصائية بين الشعر والنثر من ناحية ، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه . وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم ان ينثر اعتراضين ، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى ان تردد المجاوزة فى قصيدة لا يدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورة وكافية للحدث الشعرى ، فلكى ندل على أنه ضرورى ينبغى ان نبين أنه لا يتم الشعر بدون « مجاوزة » ولكى ندل على أنه كاف ينبغى ان نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر .

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة

مرضية الى الغاية ، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر ، ونحن بعيدون عن هذا ، فنحن لم ندرس الا عينة صغيرة من « الصور » وهى دون شك أكثر ألنسان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل الا قسما ممكنا من أقسام الصور . ومن الممكن تماما، أى أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها . نصوصا دون بحر أو قافية أو عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون مع ذلك نصا شعريا أصيلا ، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة الا اذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر ، ولنذكر هنا ان البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون ان تدعى مع ذلك انها تستوعب كل وسائل التحليل ، ولقد اكتشفنا نحن انفسنا ، من خلال التحليل المزدوج صورا لم تعالجها البلاغة القديمة ، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن ان يخفى صورة ينبغى أن يجعلنا نحترس من الحكم على نصوص تبدو فى المظاهر بريئة .

والواقع أن تحليلنا ، استجابة لدواهم عملية بحثية ، ظل محصورا فى أقصر أجزاء المقال ، وهى أجزاء مزدوجة فى معظم الأحوال ، وهكذا فإن الجملة الجزئية تدخل فى العبارة ، وتلك بدورها تدخل فى المقال ، وهناك وحدات كثيرة تتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا ، ولن نستطيع أن نحرك كل زوايا الشاعرية ، الا اذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم فى الاتصال الكلامى ، وفى انعدام هذا القانون نظل بريئين أمام هذا الاعتراض مدعين ان نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر الا نتيجة لانعدام تطيل لغوى كاف ، وكما يقول « فاليرى » لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون ان تكون معرضا لصورة يمكن أن تلحظ .

ولنصف الى هذا اننا استطعنا في بعض المرات أن نعتد على
الدليل المضاد مظهرين أنه يكفي في بعض الحالات ان نعيد الى الكلام
ترتيبه العادى لكى يبطل ما فيه من شعر ، على سبيل المثال عند الحديث
عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين في الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا
هنا على تذوقنا الجمالى الفردى ، والمترجمون الذين حولوا البيت على
الرغم من الأصل الى (لقد رحلوا وحيدين في الليالى المظلمة) فضلوا أن
يضعوا الصفة في مكانها العادى ، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق
للشعر يختلف عن مذاقنا •



بقى الاعتراض الثانى ونحن لن نحاول أن نرده بل اننا على العكس
سنبتناه ، فنحن نعتقد بكل تأكيد انه لا، يكفي انتهاك القانون اللغوى لكى
تكتب قصيدة ، ان الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبيا ، وخطأ
السرياليين انهم كانوا في بعض الأحيان يعتقدون هذا • يقول بريتون
اقوى الصور بالنسبة لى هى تلك التى تقدم أكبر قدر من العشوائية ،
وأنا لا أخفى هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا
للكتابة الأدبية •

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل في تحقيق
ذلك ، وهو نصيب كان يمكن ان يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع
خلسة للمراقبة •

وكذلك « لعبة » الجثة الشهية التى توكّل بحق الى المصادفة مهمة
انتهاك القانون والاطاحة به ، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا فانها تنتج
من اللا معقول أكثر مما تنتج من الشعر ، فعبارة مثل « ان محار السنغال
يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة » ليست شعرية الا اذا قررنا منذ البدء
الخط بين الشعر واللا معقول ، ولكن بين الحاليتين يوجد فرق أشرنا اليه

نجن من قبل ، فالعبارة الشعرية والعبارة اللا معقولة يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة لكن عدم الملاءمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض ، وغير قابل لها في العبارة الثانية ، واذن فالتقاسيم بينهما من الناحية البنائية ليس الا من الزاوية السلبية مع انهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي ، لكن هذا الانتهاك ليس الا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية ، تفقر العبارة اللا معقولة الى خطواتها الثانية ، والفرق يمكن بالتحديد هنا وهو فرق كبير ، فالمجازة بالنسبة للشعر ليست الا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه الى التصحيح الخاص بالشعر .

ان ميكانيكية التصنيع الشعري يمكن أن تتجزأ الى مرحلتين:

١ — موقف المجاوزة .

٢ — تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هي المرحلة السلبية ، واذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلانها مع كونها ضرورية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون ، لكنها من الناحية الوظيفية ليست الا طريقا تشكل المرحلة الثانية نهايته ، والشعر أيا كان ما يقوله « بو » ليس مشمولاً بروح النفي فانه لا يهدم الا لكي يبني ، وحاصل مجمل العملية اذن ليس هباء ، ولكنه يغل نتائجاً محددا ، ولا منطقية القصيدة شيء أساسي لكنها ليست مجانية ، ان ثمنها الذي لا بد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر ، من خلال ومن داخل الصورة يتم في وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه ، لكن المعنى لا يفرج من هذه العملية كما كان ، انه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها .

ينبغي أولا تحديد معنى كلمة « المعنى » ومشكلة « معنى المعنى » هي من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين ، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها ، ومع ذلك فلكي نفهم الخطوات التالية لابد أن

نحدد احدى النقاط : كلمة « المعنى » تشير بصفة عامة الى ما يرسلنا اليه الدال ، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع « اوجدن » Ogden و « ريتشارد » (١) Richards عنصرين مختلفين :

١ — الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته .

٢ — العملية الذهنية التي من خلالها يفهم الموضوع .

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى ، ونحن مع هذا نعتقد أن الأول ينبغى أن يوضع في الاعتبار ، فوجوده في الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر الى الشعر يظل المعنى في وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان في مثل « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » اذا أخذنا في الاعتبار العنصر الأول حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان الى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية ذاتها ، وهما مختلفان (اذا أخذنا في الاعتبار العنصر الثانى) فالنمطان التعبيريان يرسلان الى نفس الموضوع ، لكنهما يسلكان طريقين مختلفين لالتقاطه ، وسيلتين متميزتين (٢) للوعى به) ، فاذا كنا اذن نعى بكلمة المعنى ، الموضوع ، فان « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » يكون لهما نفس المعنى . لكننا اذا كنا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فان التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان ، يمكن ان نسميها « المعنى النثرى » و « المعنى الشعرى » .

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة ، لكننا نرى ان المشكلة تتجاوز بكثير الاطار الضيق للدراسات اللغوية ، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة ذاتها باعتبارها نظاما من الرموز ولكن بالحقيقة الذاتية التى تتولد لدى المتلقى ، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللغة ، وهى

مشكلة أقرب الى علم النفس اللغوى منها الى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريد ان تسند دراستنا اليه واذا كتبنا اذن نمس هنا المشكلة الأساسية فاننا فعلنا لكى لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة ايجابية فليست المرحلة السلبية الأولى الا أدواتها ، ونحن نأمل ان نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا فى المستقبل ، ولكننا فقط نريد هنا ان نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على ان يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون فى عدد وقيمة هذه الوظائف المختلفة ، لكنهم يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكى : الحياة العقلية والحياة العاطفية (١) ، الأول هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة ، وهى الوظيفة التى تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : « ذهنية » أو « ادراكية » أو « تقديمية » ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا ودون شك فان المفردات هنا توحى بانطباع مختلس فليس من السهل ان نقول ما هى الفكرة ، أو ما هو التصور ، أو التقديم ، لكن يمكننا على الأقل ان نعرفها ، وهذا هو كل ما يهمنا هنا فى مقابلة الوظيفة الأخرى المسماة « العاطفية » والنسبة يراد بها تأثير فعال بدون الفكرة ، فالفكرة فى الواقع محايدة فهى تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين « الإشارة » و « الإيحاء » ، والمصطلحان بالتاكيد لهما مرجع واحد ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى ، فالإشارة تميز رد الفعل الادراكى والإيحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد ، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما « الاعلام » و « تحريك الشعور » .

الشعر إيحائية (١) ، والمنظرية الإيحائية للغة الشعر ليست جديدة ، وفي الحقيقة فإننا نجدنا اليوم في كل مكان ، فقد تحدث عنها من قبل فاليري : « هناك مظهران للتعبير اللغوي ، نقل حقيقة ، وتوليد عاطفة ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتينوظيفتين (٢) »

رينشارد كان أكثر تحديدا ، فقد أعلن في « مبادئ النقد الأدبي » الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية و « كارناب Carnap » أعلن بدوره في « فلسفة ومنطق التركيب » ان هدف قصيدة من الحديث عن « أشعة الشمس » و « السحاب » ليس هو أن نتبيننا بحالة الطقس لكن ان توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة (٣) .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا ، ومع ذلك فسوف نضيف اليه تحديدا ان « العاطفة » التي تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث انها تجربة فعالة يمكن ان نصفها في الاقسام الكبرى للحياة : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الأمل ... الخ لكن بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها في الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ذو طبيعة يحددها علم الظواهر ، فعلى حين ان العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية ، فان العاطفة الشعرية تضاف الى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقي تجربة تخوضها الذات ، على طريقة « أنا أكون ... » وعلى انها تغيير في حالاتها هي يبقى العالم سببا خارجيا لها ، لكن الحزن الشعري على العكس من ذلك يلتقط على انه خاصية للعالم ، فسماء الخريف « حزينة » كما انها « رمادية » ويمكن ان يقال ان الصفة الأولى اثما « ذاتية » وعن الثانية

(١) مع تحفظ هو ان هذا تمييز محوري ، فالنثر العلمي اقرب الى محور الادراك ، بينما الشعر اقرب الى محور الایحاء .

ic disais qulquois. p. 650.

(٢)

(٣) انظر ايضا س . لا نجر الذي يمتد بالنظرية الى الفن كله « الجمال

هو شكل تعبيري » ص ٢٩٦ .

انها. « موضوعية » ولقد اختار ميكيل دوفرن Mikel Dufrenne لكى يفرق بينهما جيدا كلمة « الشاعر » فهو يقول « الاحساس هو أن أجرب مشاعر لا باعتبارها حالة من حالات ذاتي ، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع » (١) فهو اذن وسيلة للوعى بالأشياء ، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم ، العاطفة الشعرية اذن لا تضاف من الخارج الى صورة الموضوع انها ماثلة في الأشياء ، وتشكل ما يمكن ان نسميه « الصورة الفعالة » للموضوع فبدءا من موضوع واحد يمكن ان يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان وهما يشكلان نمطي المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا للغة .

والصورة الفعالة موجودة دن شك خارج اللغة ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق « مادامت الكلمات ذاتها ليست الا رموزا للتقديم (أو للصورة) فان الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا ينبغي ان يبحث عنه لا في اختيار الكلمات ولا في الطريقة التي تجمعت بها لكى تشكل جملا ولا في رتبته في الايقاع والغافية ... الخ لكن في نموذجية الصورة أو التقديم » (٢) .

ويبقى حقيقيا مع ذلك ان هذه « النموذجية » تثار هي أيضا من خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحدة فالفنون الأخرى بل والطبيعة ذاتها قادرة على حملها . ومن أجل هذا فاننا في المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شاعرية للأشياء ، ولكن القصيدة على الأقل هي أكثر هذه الأشياء فعالية في حمل الشعر ، ومن هنا يمكن ان نطلق صفة الشاعرية على طريقة « الوعى الشعرى » التي تعد القصيدة وسيلتها المفضلة ، ولنقل ان ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعى لا تغله مشاهد العالم في الأحوال العادية .

Phénoménologie de l'expérience esthétique Paris. P.U.F. (١)
p. 544.

Esthétique. trad. Janklevitvh. p. 50. (٢)

إذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن أن توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعري ، فإنها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة إلى حد ما ، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد أن تكون علمية . فبصفة عامة كل تعريف عقلى للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب وتزداد دواعى الارتياب إذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة فهي تترك جانباً كبيراً للذاتية ، بالمعنى السيئ للمصطلح ، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هي خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها ، فعندما نتكلم عن « حزن » السماء الرمادية ، هذه الكلمة هل هي أكثر من استعارة ؟ ودون شك فالتجربة أقرب إلى الحزن منها إلى الفرح أو إلى الغضب ، لكنها تبقى في ذاتها أدق من أن توصف ، نغمة متميزة لا تقارن ، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة أن تحددنا ، وينبغي تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها ، كما نفعل مع الروائح فإن نقول مثلاً « شعور السماء الرمادية » كأننا نقول « رائحة الورود » ومع انعدام التعريف ، يبقى لنا من خلال التصنيف ، أن نقرب من الأشياء دون أن نستطيع على الإطلاق بلوغها ، كما أشار إلى ذلك آيتين سورويو « من بعض الزوايا يحمل كل نتاج ، جدير بالاهتمام الجمالى ، مذاقاً خاصاً به ، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق ، فهو يثير حنيناً رقيقاً أو غربة وحشية ، أو عظمة غنية ومجلجلة ، لكن هذه الخطوات التحليلية لا ينبغي أن تضع قناعاً على الخصائص التى لا توصف للمذاق ، للمناخ ، للصبوبة التى مهما حاولنا أن نعدد الصفات الكلامية لتحديدنا ، أن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاصة في تفرداها الأصلي (١) » ولنحتفظ بهذا التنبيه في الذاكرة ، مع قدر من التحفظ على محتواه ، فمن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التى أن لم تستطع أن تحدد المذاقات فهي على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها .

هناك عقبة ثانية تبعث من التنوع الذى لا جدال فيه للصور الفعالة ، ان كل العالم يرى رمادية السماء ، لكن هل هى حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ ان هناك — حتى فى الأوساط المثقفة — أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء وحتى عندما يتجاوبون معها فإن النعمة الفعالة الخاصة للصور والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة الى حد كبير تبعا للزاوية وللخطة ، وعندما نعبر من المعنى النثرى الى المعنى الشعرى ، ألا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها المعنوية ؟ إننا عندما نتجاوز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا نستطيع اللغة ان تؤدي وظيفتها .

لكن حجة كذلك يمكن ان تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

ولنعبر أولا بالتفنيد على النقطة الأولى ، فالذين لا يرون فعالية الأشياء لا يستطيعون ان يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه الفعالية ، كما لا يستطيع مرضى عمى الألوان ان ينكروا حقيقة الألوان ، فالقصيدة أكثر من أى فن آخر تتوجه الى أولئك الذين سماهم الانجلوساكسون the right order القارىء المثقى

فاذا كانت القصيدة لم يفهمها البعض فليس هذا خطأ القصيدة بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضاً بالنسبة للكثيرين ، فهناك « ذكاء شعرى » هو « القلب » (اذا استعملت كلمة تجوزت لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الاجابة العاطفية لمشاهد العالم .

اما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه — تبعا لتجارب حديثة — أقل مما يتصور للوهلة الأولى ، فالارتباط بين « اللون — الشاعر » و « الموسيقى — الشاعر » على نحو خاص ، يؤكد فى الموضوعات التى تم اجراء الاختبار عليها وجود ارتباط صلب لا جدال فيه . ونفس الشيء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren (١) .

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه ومتسع الى حد كبير وأن التعبير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل في داخل جماعة متجانسة اجتماعيا وثقافيا ، لقد رأينا الدور الذى تلعبه تداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعى حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع الى تشابه مصادرها الفعالة ، فهناك لون من « حسية الوجود الخارجية » يعطى لكل محسوس « تعبيرية » ونعمته العاطفية ، وهذه النعمة يمكن ان تكون متطابقة أو متشابهة مع محسوس ينتمى الى طائفة مختلفة ، ولقد اثبتت التجربة أن الذوات الانسانية تتجه الى ان تجمع من ناحية كل ما هو مضمئ ، مدبب ، جامد ، عال ، خفيف ، سريع ، حباد ، ضيق وتوابع هذه الأشياء فى سلسلة طويلة ، وعلى العكس من ذلك ، كل ما هو مظلم ، حار ، رخو ، لين منهك ، منخفض ، ثقيل ، بطيء عريض ، واسع ... الخ فى سلسلة أخرى طويلة « (١) » .

وفيما يخص الحيوية الكلامية فإن قدرتها العاطفية هى نفس قدرة الأشياء التى تشير اليها ، فالكلمات كما يقول هيجل هى « رموز الأشياء المقدمة » وليس لها من قوة الا دعوة هذه الأشياء لوعى المتلقى ، لكنه يوجد ، كما رأينا ، نمطان من تقديم الأشياء ، وكل كلمة تكمن فيها قوة اثاره هذا النمط أو ذاك ، تبعاً لبناء الرسالة التى تأخذ مكانها فيها ، كل كلمة اذن لها بالقوة معنى مزدوج اشارى أو ايحائى ، والمعنى الاشارى هو الذى يوجد فى القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الادراكية ، والخصائص العاطفية لا تجد لها فى القاموس مكانا الا من خلال « المعنى المجازى » عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شائعة ، لكن يمكن ان نتخيل وجود « قاموس ايحائى » والكلمات فيه ستحدد بدءاً من خصائصها العاطفية ، وسوف يكون معنى « أحمر » فيه « مثير » أو « غنيف »

ومعنى « أزرق » هادىء أو « مسكن » ... الخ ، وبالتأكيد فإن قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة ، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر . ومع هذا فإنه مع منهج « قياس المعنى » (١) الذى وضعه « أو سجد » ومعاونوه ، يمكن أن نأمل فى أن نحمل إلى هذه المعانى أساسا تجريبيا بل وأن نحدد لها قيمة كمية .

إن هذا المنهج قائم على نظرية « التكامل فى المعنى » المعتمدة على سلم ذى قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حسن / قبيح قوى / ضعيف ، حار / بارد ... الخ والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى ، والتحليل الاحصائى لعدد كبير من الاجابات ، يسمح بأن نبني « تضادا معنويا ذا ثلاثة أبعاد » يمكن أن يجد فيها كل تصور موضعا له ، وهذه الأبعاد تسمى « القيمة » و « القوة » و « النشاط » ويبقى بالتأكيد ملاحظة أن هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا فى عمومته ولا فى مركباته الايحائية كما لاحظ ذلك « اولمان » .

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى الا تحليلا ابتدائيا لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية ، وكما يقول المؤلفون فإن « الموضوعية » تتعلق بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ (٢) .



نستطيع الآن أن نعود الى مرحلتنا الثانية ، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ، والجملة الشفرية تعطى لجزيئاتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها . وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيمكن أن تحل فى هذه الصيغة كلمة « اشارة » بدل كلمة « معنى » ، فالمعنى الاشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة

Osgood Suci et Tannenbaum. Measurement of meaning. (١)
Univ. of Illinois. 1958.

Osgood, op. cit., p. 25.

(٢)

التي تحددها لها الجملة ، لكن « الايحاء » يأخذ المكان الذي خلا بهروب « الاشارة » ومن هنا فان توافق الجزئيات يتم على المستوى الايحائي ، وهناك لون من « المنطق العاطفي » يخلع معبده على الجملة الشعرية ، واللغة تغزير قانونها ، ودون شك تبقى البدييات الضرورية لاي اتصال كلامي فالرسالة لا بد أن تكون قابلة للفهم لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذي كان ، والدال يرسلنا الى مدلول آخر (س٢) الذي يأخذ مكان (س١) والمدلولان (س١ ، س٢) لهما مرجع واحد مما يؤكد تلاقي القانونين لكن قواعد التقاطع لم تعد كما كانت .

ان قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية ، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية انه يلخص مثلث التقابل والتعارض والكيف كما تمكسه حساسيتها ، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعنا الكيفي يتقابل مع ذلك اللون ، لنقل ان « هادي ، مسكن » يتطابق مع ما تنتجته الأجراس التي تدق لهذه الصلوات ، ومن نفس المنطلق فان بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن في دعوته شيئاً ، من « الحنين والبعد » يتقابل بالتحديد مع ما يمكن ان نقوله الحساسية عن الذكريات ، ففي الشعر كما في النثر يتناسب المسند مع المسند اليه ، والجملة الشعرية هي من الناحية الموضوعية خطأ ولكن من الناحية الذاتية حقيقية ، والشعر كما كان يقول هيجو : « هو السر الخاص للكائن في كل شيء » أو كما يقول مالارمي : « الشاعرية الجديدة يمكن أن أهددها في كلمتين فهي « الرسم » لا للأشياء ، ولكن لما تنتج الأشياء » .

• ودون شك فان شاعرية كتلك تترك جانباً كبيراً للتأمل الشخصي ، ونحن نفتقد القاموس الايحائي الذي يمكننا ان نراجع فيه صلاحية الاسناد الشعري لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكي تعطيه ضمانها ، وعلى سبيل المثال فان منهج « اوسجود » يسمح بقياس المسافة التي تفصل داخل « الفضاء المعنوي » بين الموقعين اللذين يشغلها كل

من المسند والمسند اليه ، فاذا كان هذان اللوqمان متطابقين أو شديدي التقارب (مع مكانهما في الجدول الموضوعي) فان ذلك يعد دليلا أو على الأقل مؤشرا على ان حدس الشاعر يلتقى مع حدس جمهوره ، ويمكن أيضا ان نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا ، عندما نعطي لموضوع ما ، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيا مع موضوع معين ، فان هذا يسمح بعرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكي للحقيقة الموضوعية ، مع فرق ، هو ان المطابقة في هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات ، وأيا كانت نتائج هذه التقارب فاننا لا ينبغي ان نخلط بين « الذاتية » و « العشوائية » • ولناخذ هنا عبارة بريتون : « ان الشاعر يستجيب في لغته الى وضوح في المشاعر بالنسبة له في قوة الوضوح التجريبي (١) » ولأجل هذا فانه يمكن الحديث عن « قانون » الشاعر لا يترك نفسه لكي تحمله الكلمات ، انه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى الا في نظر القانون الموضوعي ، وهي ينبغي ان تكون كذلك في نظره لكي يترك المكان لقانون اخر ، لقد قال « الوارد » Eluard

الأرض زرقاء مثل برتقالة

لا يوجد على الإطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب

وهو تأكيد يمكن الموافقة عليه بشرط ان نعطي للكلمات معناها الایحائي وفي غياب ذلك سوف يتهاوى البيت الأول في اللامعقولية •

ان الشعر يتحدد بالقياس الى قانونين ، وهو سلبى بالقياس الى احدهما ، ايجابى بالقياس الى الآخر وهو لهذا يمكن ان يكون له مقابلان :

١ — النثر الذى يحترم القانون الاشارى •

٢ — اللامعقول الذى لا يحترم القانون الاشارى ولا الایحائي •

(١) هذا الوضوح بالنسبة الى البعض راسخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هذه قضية تعود الى الميتافيزيقيا وليس الى علم الشعر .

والجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب لمطلب مزدوج تتمدد على أساسه فهي لا تطيع جانباً وتطيع الآخر ، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال الجدول التالي :

الملازمة		الجملة
اشارية	ايحائية	
+	—	نثرية
—	—	لا معقولة
—	+	شعرية

ان هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات ، فهو يفتقر في مقابل الجملة اللا معقولة التي تشتمل على السلب مرتين ، الى جملة تشتمل على الايجاب مرتين ، لكن جملة كذلك لا وجود لها فاذا كان الشعر في الواقع قد صنع من الصور ، وكانت الصور انتهاكاً للقانون الاشاري وهي النظرية التي يقوم عليها تحليلنا ، فان نتيجة ذلك ان السلبية الاشارية هي شرط أولى للايجابية الايحائية ، فالايحائية والاشارية متنافسان والاجابة العاطفية والاجابة الذهنية لا يمكن ان يولدا في وقت واحد فهما متناقضان . ولكي يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفي الثانية ، ففي جملة مثل « سماء زرقاء » ليس هناك تناقض بين الايحائيات والصيغة يمكن ان تعد ايجابية من خلال الملازمة المزدوجة لكن لكي تتطابق الايحائيات لابد ان تتحقق وهو ما لا يمكن الا اذا ترك « المعنى الاشاري » لها المكان ، وليست هذه هي حالة الجملة التي معنا والتي هي ملائمة من الناحية الاشارية ولهذا تبقى جملة نثرية .

ان الاستعارة كما قلنا هي هدف الصورة ، والمجاورة التركيبية لا تأتي الا لكي تثير المجاورة الجذرية ، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى انها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى ، مرور من المعنى

الذهنى الى المعنى العاطفى ، ولهذا فانه ليست كل استعارة بشعرية فاذا كان (١ ص ٢) جزءا من (١ ص ١) فان تغير المعنى يظل على المستوى الاشارى . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة ، والاجابة تبقى ذهنية ، ومن هنا فانه توجد استعارات علمية ، فعندما نسمى الالكترون « الكوكبى » فان المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمى الى المعنى الاشارى للكلمة ، فبدءا من المعنى الاشارى العام لكلمة « كوكب » وهو « جسد فضائى يدور حول الشمس » أخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » فالملازمة فى العبارة لكن فى الطار نفس المحيط المعنوى وهو المحيط الاشارى أى محيط النثر . ولكى يظهر الايحاء أى الشعر لابد ألا يكون بين (١ ص ١) و (١ ص ٢) اية عناصر مشتركة ، وهنا ، وهنا فقط ، وفى غياب كل تشابه موضوعى يظهر التشابه الذاتى ، ويظهر المدلول العاطفى بالمعنى الشعرى .

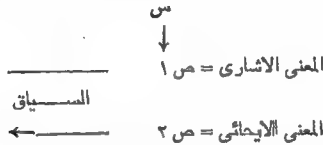
وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث — كما بينا — على نطاق واسع الى « الاستعارة البعيدة » ولكى يفعل هذا اقام عدم الملازمة على « أوليات » اللغة هذه « الأولوية » من خلال بساطة مفهومها تستبعد اية امكانية للتطابق أو التوازي مع مصطلح اخر ، ولا يمكن ان يتم التشابه الا بطريقة عرضية وعلى مستوى الاجابة الذاتية العاطفية .

اذا كان الشعر الحديث يوسع الى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا — أو لنقل فليس هذا فقط — كما يعتقد البعض لانفعال المحسوسات الى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا الى الاستعارة وظيفة العبور من المجرى الى المحسوس (١) ، والواقع ان هناك استعارات كثيرة تنتم بين محسوس ومحسوس مثلا : « شعور زرقاء » (بودلير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء

(١) عرف « ماروزو » الاستعارة بأنها « وسيلة تعبيرية تمد نقلا لنقطة مجردة الى عالم المحسوسات » .

(فالميرى) ... الخ • والحقيقة ان كلمات الألوان لا تحيل الى الألوان ، أو بمعنى أدق لا تحيل اليها الا في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية ، فعندما يقول « مالارميه » « صلاة زرقاء » فليس هنا أية « صورة » والواقع ان من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لظهور استجابة عاطفيه لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى • ان الشاعر لا يريد ان « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » • الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الاشارية الى اللغة الالغائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه في المستوى الثانى •

ان مجمل العملية الشعرية يمكن ان يرمز اليها من خلال الرسم الذى قدمناه في الباب الثالث ومن خلال اعطاء المدلولين قيمهما الرمزية •



ان النظرية الالغائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة ، لكن الذين يؤيدونها ، يعتبرون عادة ان المعنيين مستقلان ، وهو ما يظهر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : « في الاستعمال العلمى للغة •• ينبغى ان تنتمى الروابط والعلاقات الاشارية الى النمط الذى نسميه « منطقيا » لكن بالنسبة للاستعمال العاطفى ، لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية ، بل ان هذه العلاقة يمكن ان تكون — كما يحدث غالبا — عقبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الاشارات تنظيمها الخاص والتشابه العاطفى الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للاشادات التى تولد تلك المواقف » (١) •

وما يسميه المؤلف هنا « علاقات منطقية » نسميه نحن « ملائمة اشارية » يمكن ان تصاحب أولا تصاحب « الاستعمال العاطفى » هى كما يقول لنا « تشكل غالبا عقبة » وهو ما يعنى انها ليست بالضرورة عقبة .

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر . ان المعنى العاطفى هو خصم مضاد للمعنى الذهنى ، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع « عقبة » أمام هذا لكى ينتصر ذلك .

يبقى ان المتافسة بين المعنيين ، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى ذاتها ، فنحن لا نرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور هذين النمطين من الاستجابة فى وقت واحد ، وهنا تكمن مشكلة يمكن ان يلقى حلها بعض الضوء على الطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية .



نحن حتى الآن لم نفكر الا فى اطار العبارة الاسنادية ، وبقي ان نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى انماط الصورة الأخرى ، وسوف يبقى المبدأ الرئيسى كما هو : استبدال المعنى الايحائى بالمعنى الاشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها .

نفهما يتصل « بالتخصيص » بينا من قبل ان المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا ، وبالمصفة الزائدة ، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات ، ولكى نقلل المجاوزة ، لابد ان تتحول المصفة الى « نعت مقطوع » يؤدى وظيفة استثنائية ، وهو ما لا يمكن الا اذا كان معناها يسمح بذلك ، وقد بينا انه اذا كانت تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين ، فانها تكاد ألا تكون كذلك على الاطلاق عند المحدثين ، ففى مثل :

الأفيال الخشنة .. تذهب الى أرض الميلاد

لا يمكن للمصفة ان تلعب دور التمديد المكانى أو السببى أو

الاضرابى... الخ لكن هذا العجز لا يتصل إلا بالمعنى الاشارى ويأتى
الايحاء اذن ليحتل المكان ويعيد للصفة وظيفتها ، والصورة العاطفية
« للخشونة » هى لون من « الشدة الغليظة » والصفة اذن يمكن ان
تؤدى وظيفة سببية ، فهى توضح السير العتيد القاسى للأفئال فى ذلك
العالم المجامد الميت ، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

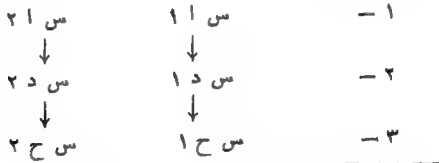
والمجازرة النحوية يجرى تخفيضها بنفس الطريقة ، فقلب النصفة *
كما رأينا يعطيها معنى الجنس ، ففى « شقراء شعرات » توضح النصفة
نوعا بين أنواع ، أما فى « شعرات شقراء » فان النصفة تنطبق على كل
أفراد الجنس كما لو ان كل الشعر بطبيعته أشقر ، وهو ما ليس بصحيح
اذا احتفظت « شقراء » بمعناها الاشارى ، صحيح اذا أخذت عن طريق
المعنى الايحائى معنى « درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق » المعبر
عن جوهر الأنوثة ذاتها والتي يأتى الشعر رمزا لها ، كما لو ان المرأة
للسمراء ليست مليئة بالأنوثة ، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى
وراء لونا من « الشقرة » السرية ، وهى أشياء تبدو خالية من المعنى
أمام عيون العقل ، ولكن تبدو على العكس بديهية فى قلوب الشعراء ، على
الأقل فى قلوب الشعراء الذين يتعبدون فى محراب « الشقرة » وهم
عديدون .

ولنعبر فى النهاية الى « النظم » لقد بينا ان الملامح العروضية :
القافية والبحر والتضمين... الخ ليست مجرد صور صوتية وإتاما
تمارس وظيفة معنوية ، فالمقافية اذا بدأت بها ، هى دال ، وتبعا لمبدأ
توازى الصوت والمعنى فان للتشابه الصوتى معنى وجود التشابه
المعنوى ، والكلمات التى تتشابه حروفها ينبغى ان تتشابه معانيها ، وهذا

* يشير المؤلف هنا الى امكانية تدعيم النصفة على الموصوف أو تأخيرها
عنه فى بعض التركيب فى اللغة الفرنسية ، وهى امكانية لا تسمح بها طبيعة
اللغة العربية ١٠١

الجانب المعنوى من القافية اشار اليه الدارسون مرات عديدة (١) • هكذا كتب جاكوبسون « مادمننا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات ، فنحن نرتكب تبسيطا مخطا لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط ، ان القافية تتضمن بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التى تربط بينها » (٢) ويبقى توضيح طبيعة هذه العلاقة المعنوية • وقد رأينا من قبل انها علاقة « سلبية » وان القافية قد أصبحت في معرض تطورها تزداد غنى من فترة الى أخرى ، ويقل اعتبارها قافية « نحوية » في نفس الوقت ، تزداد قوة التشابه في الأصوات وتقل درجة التشابه في المعانى ، ولقد وقفنا في خلال الفصل الذى خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية في علاقة الصوت بالمعنى ، وانتهينا الى أنه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح في الرسالة ، لكن هذا العزم لا يقتصر نتائجه على الجانب السلبي فقط فهو ليس مجانيا ، فالنظم لا يقلل درجة الوضوح الا في الرسالة الاشارية ، ومبدأ التوازى الذى انتهك في هذا المستوى ، يتحقق في المستوى الایحائي ، فاللا وظيفة في لغة الشعر ليست دائما الا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر • والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين ، ويمكن ان نتصورها من خلال الرسم التالى •

وسوف نشير للمعنى الاشارى بالرمز س د وللمعنى الایحائي بالرمز س ح



(١) انظر على نحو خاص :

Wimsatt. the verbal Icon Lexington 1954.

Essais. p. 233.

(٢)

فنحن نرى التوازي يتحطم بين الدور الأول والدور الثاني ، لكن يعود بين الاول والثالث والمرور بالدور الثاني ضروري ، لأنه كما قلنا ، لا يمكن أن يتحقق (سح) إلا اذا ترك له المكان (سـد) •

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خلال مثال من شعر بودلير :

Mon enfant, ma Seour

يا طفلتى شقيقتى

Songe à la douceur

فلتحلمى بالرقعة

فلدينا كلمتان في القافية ليست بينهما اية قرابة معنوية ، الرقة صفة معنوية ، والشقيقة عضو في الأسرة ، وليس هناك أي تضمين متبادل في النقطتين ، والتشابه الصوتي بينهما ليس الا مصادفة لغوية ركز عليها خداع القافية ، لكن هذه المرة تأتي الحقيقة العاطفية لكي تصحح الخطأ الاشارى ، فاذا كانت « الأخوة » توحى بقيمة تحس على انها علاقة مودة وحب ، فإن من الصحيح ان كل أخت « رقيقة » وحتى على سبيل التبادل كل رقة هي « اختية » ان سيمانتيكية القافية استعارية (١) ، فالتوازي الصوتي يلعب نفس الدور الذى تلعبه العلاقة الاسنادية ، ويمكن الحديث عن عدم الملاءمة بالنسبة للقافية التى تتطلب نفس خطوات التقليل ، وفي المثال الذى معنا ، سوف نرى تقاربا ملحوظا بين الصورتين (الاسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) هي خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيقة = رقة) لكن تغيير المعنى يعطى لهذه الجزئيات الثلاثة معادلاتها المعنوية وييسر المعادلة المزدوجة •

لكي نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كذلك لابد ان نعرف انها

(١) هنا تجد عبارة مالارميه « الشعر يصحح لخطاء اللفه » معناها .

تستجيب لثلاثة مطالب : ١ — الموازنة الصوتية ٢ — التغاير الاشارى ٣ — التناسق الايحائى • والقافية التى تنتمى الى هذا النمط والتى يمكن تسميتها « بالقافية المعلقة » لا توجد فى كل الأبيات ، بل انها ذات ندرة نسبية ، والقافية تقنع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر ، لكن القافية الثالثة حين توجد تمارس دورا لا تقارن أهميته • فى المقطع الأول من سونيئا « الأوز » تأتى هذه القافية التى تتفق فى ثلاثة أصوات Ivre (ثمل) délivre (لا ينقذ) vivre (يعيش) فهى الى جانب كونها قافية غير نحوية ولفظية ، تستعمل على تقارب ايحائى ملحوظ ، ومبدأ بانفيل : « عليك ان تضع القوافى ما أمكن ، بين كلمات شديدة التقارب الصوت ، شديدة التضالف فى المعنى » يعارضه مبدأ بوب Pope الذى يقول « ان الصوت لايد أن يبدو وكأنه صدى للمعنى » • والتعارض يمكن أن يحل لو اننا رجعنا الى مبدأ وجود نمطين للمعنى ، فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الاشارى ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الايحائى ، والقافية المعلقة تستجيب فى وقت واحد للمبدأين ، فبالذى بينهما ليس تعارضا وانما علاقة تضمنية ، والقافية لا يمكن ان تستجيب للمبدأ الثانى الا اذا كانت قد استجابت للمبدأ الأول •

البحر والايقاع لهما نفس وظيفة القافية ، تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر ، ووحدة الايقاع ليست غالبا الا تقريبية ، لكن المهم ان « المقال » يكون قابلا للتجزئ الى وحدات « تنذبذب » حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر •

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتى مهمة الايقاع لكى تدعّمه ، فالوحدات التشغيلية تستعمل على عدد متساو من النبرات ، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت الى آخر ، والايقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هى أهمية البناء والايقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هى مقطعين أو ثلاثة أو أربعة

والأهم أن تكون نفس الصيغة هي التي تتردد من بيت الى آخر لكي تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر ، وهكذا اذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين :

Un Frais parfum sortait des touffes d'asphodèle.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق

كانت ريح الليل تتهاوى فوق جبال الجليل •

يتأكد التطابق الصوتي ثلاث مرات من خلال :

١ — تكرر حرف ا

٢ — عدد المقاطع الثابت (١٢)

٣ — وجود الايقاع (٤/٢/٢/٤/٢ و ٤/٢/٤/٢)

وهذا التطابق الصوتي يتضمن تطابقا معنويا. وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الاشارى ، فالبيتان يشيران الى معنيين متجاورين لكن مختلفان (الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة ، ونسيم الليل يهب على الجليل) واذن فانه لتحقيق مبدأ التوازي ، يأتي المعنى الايحائي لكي يأخذ مكانه ، فالبيتان في الواقع يوحيان بنفس « جو » المعنى (ألوهية ، رقة ، سلام ، حب) واللغة اذن قد آلت وظيفتها الشعرية وهي ان تدفع الروح الى ان « تنشم » ما لم تتعود إلا على « التفكير » فيه •

وعدم التوازي ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهو في بعض الحالات يلعب دورا مساعدا في خدمة البحر أو القافية ، وفي بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازي يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، ان المجاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها ، وهي يراد منها معارضة التقسيم العروضي بالتقسيم التركيبي • وانتهاك مبدأ الموازنة من خلال ذلك وفي البيت الذي أخذناه كتمودج :

ذكريات ، ذكريات ماذا تريد منى ؟ الخريف

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية ، فالبحر دال يحيل الى مدلول ، « والخريف » هنا ، لم يعد فاعل العبارة التى تتلوها ، لكنه مكمل للعبارة التى تتلوها ، كما انه يقدم الاجابة على السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الاشارى ، ويقبلها المعنى الايحائى اذا كانت كل الذكريات « خريفية » .

فى إطار ذلك « التلاقى » العاطفى الذى يعطى قانونه التنظيمى الى عرف المقال الشعرى ، يمكن اذن أن نكمل هنا ، كما فعلنا فى الرسم الذى تقدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ اليه المجاوزة التى يقدمها الدور الثانى .

دال
معنى اشارى
معنى ايحائى

ان الدور الايحائى يعتمد على موازنة الصوت والمعنى ، لكن هذه موازنة من النمط التجانسى والتقارب الذى ارتأيت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز ، ليس تقارب الصوت والمعنى ، لكنه تقارب العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات ، وتلك العلاقة مزدوجة فهى سلبية على المستوى الاشارى ، ايجابية على المستوى الايحائى .

ان التقابل بين المعنى الاشارى والمعنى الايحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة ، وفى كل الحالات فان المقصود كما بينا هو « تغيير المعنى » والمجاوزة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول « هذا المنجل الذهبي » والا نقول ببساطة « هذا القمر » ؟
ان الاجابة توجد في التقابل بين النمطين ، فالمعنى الادراكي والمعنى
العاطفي لا يستطيعان ان يعيشا معا في وعى واحد ، والدال لا يمكن ان
يشير في وقت واحد الى مدلولين يتطاردان ، ولهذا السبب فان الشعر لابد
ان يستخدم طريق الدوران ، لابد ان يقطع العلاقة الراسخة بين الدال
والفكرة لكي يحل محلها العاطفة ، على ان يوقف وظيفة القانون القديم لكي
يتيح لقانون جديد ان يعمل ، الشعر ليس « شيئا آخر » غير النثر ، كما
قلنا من قبل انه « المضاد للنثر » والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى
ولكنها تحويل له ، والكلام الشعري هو في وقت واحد موت وبعث للغة .

لكن الاستعارة ضرورية ، فاذا كان الشعر فنا أى صناعة ، فذلك
لأن القانون الذهني هو القانون العادي والدال يحيل المثلث منذ البدء
الى المعنى الادراكي ، ان الشاعر لا يستطيع ان يقول ببساطة « القمر »
لأن هذه الكلمة تنير فينا بطريقة عفوية « الشكل المحايد » للوعى ، ومن
اجل هذا كان النثر « نثرية » ومن أجل هذا كان الشعر فنا ، لكي يثير
الصورة العاطفية للقمر ، لابد ان يلجأ الشاعر الى « الصورة » لابد ان
ينتهك القانون اللغوي ، لابد ان يقول : « هذا المنجل الذهبي في حقل
النجوم » لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات في إطار القانون العادي
ان تتجمع .

لكن هذه العلاقة بين الدال والاشارة ، ليست بالضرورة علاقة
طبيعية ، انها يمكن ان تكون نتيجة لتعمق ثقافي ، او لترتيب اجتماعي تم
منذ العصر الأول واثروا على وعى الانسان المتحضر ، انها تتبع — كما
سنحاول ان نبين ذلك يوما ما — لبناء اللغة ، التي هي في ذاتها انعكاس
لثقافتنا ، وليس هناك ما يمنع سلفا من امكانية تخيل ربط مضاد ، علاقة
مباشرة بين الدال والمعنى الايحائي ، لكن في هذه الحالة كان الشعر هو
الذي سيصير طبيعيا والنثر هو الذي سيصير فنيا ، وكسان ينبغي ان

تستخدم « الصور » لكي نثير الصورة المحايدة للأشياء ، بينما كان يكفي على العكس ان تسمى الأشياء بأسمائها ، ان أقول (زهرة) لكي أخفض الصورة العاطفية ، لكن الأمر ليس كذلك في حضارتنا ، فقانوننا اللغوي قانون اشارى ، ومن أجل هذا فان الشاعر يحرص على ان ينتهكه ، اذا أراد ان يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى « الامتتان » •



ماحق تعرفني بأهم الأعمال

١ — لويس أراجون (L. Aragon)

كاتب وشاعر فرنسى (١٨٩٧ — ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسويولت فى انشاء المجلة الأدبية سنة ١٩١٩ • ونشر ديوانه « نار المتعة » سنة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم فى انشاء حركة الدادية وحركة السريالية فى أوائل العشرينيات • والمحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦ • والتقى بالأدبية « السا » فى أوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا فى مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه « أغنية الى السا » سنة ١٩٤٢ و « عيون السا » سنة ١٩٤٢ • وتنوع إنتاجه الأدبى ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبى والمقال السياسى الملتزم الى جانب الشعر حتى عد واحدا من أواخر الكتاب الموسوعيين فى القرن العشرين •

٢ — تيودور دى بانفيل (T.D Banvill)

كان من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٢٣ — ١٨٩١) وكان مع أستاذه تيوفيل جوثيه من زعماء مدرسة البرناسية التى اهتمت بالشكل الأدبى اهتماما كبيرا • وكانت بذلك تقف فى مقابل كل من « الماديين » و « الرومانتيكيين » فى القرن التاسع عشر • وكان يرى أنه ينبغى أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة • ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول « القافية هى الشعر كله » وفى سنة ١٨٧٢ ، كتب كتابه « مثلجة قصيرة للشعر الفرنسى » وكانت أرائه التى أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه وكان يرى أن أبطل ما فى الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة فى قالب مكتمل ومحدد •

٣ — جيوم دى بلای Blay

أمير وفارس وكاتب فرنسى من القرن السادس عشر (١٤٩١ — ١٥٤٣)

٤ — نيكولا بوالو (N.) Boileau.

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ — ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات « الجيل الجديد » موليير ولافونتين وراسين • وكتب « فن الشعر » الذى لخص مبادئ المذهب الكلاسيكى •

٥ — هنرى بريمون (H) Bremond

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ — ١٩٣٣) كتب « التاريخ الأدبى والمشاغل الدينية فى فرنسا » وقف الى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم الى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبع ١٩٢٦ •

٦ — رولان بارت (R.) Barthes

ناقد فرنسى (١٩١٥ — ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسريون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم • ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادته قراءة مستأنية لرواية الغرباء لألبير كامى الى أن يصل الى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لى يصل الى لون من الكتابة « المحايدة » أو « البيضاء » وكتب فى سنة ١٩٥٣ : « درجة الصفر فى الكتابة » ويحاول من خلالها أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث ، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ ورأسين ١٩٦٣ ، ثم أقترب من مناهج النقد اللغوى متأثرا

بفرديناند دى سوسير على نحو خاص وذلك من خلال دراسته عن الأساطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧ ، وكتاباته عن عناصر السيملوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراساته التحليلية لاحدى روايات بلژاك بعنوان *slz* سنة ١٩٧٠ وهو من خلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة وأسهم كذلك فى نقد بحوث المدرسة البنائية .

٧ — جورج بوفون (G. Buffon)

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ، اشتهر فى تاريخ التفكير الأدبى بخطابه الذى أعده عندما رشح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ بعنوان : « مقال فى الأسلوب » وجاءت فيه عبارته الشهيرة : « الأسلوب هو الرجل » بعد ان كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو « الطبقة » أو « الجنس الأدبى » أو « الترتيب البلاغى » وقد أحدث هذا المقال أثرا كبيرا فى تاريخ الدراسات الأسلوبية . (أنظر ترجمة كاملة لهذا المقال الى العربية قمتا بها ونشرت فى مجلة البيان الكويتية أبريل سنة ١٩٨٠) .

٨ — شارل بودلير (ch. Baudelair)

شاعر فرنسى (١٨٢١ - ١٨٦٧) تذوق قسوة الوحدة الحادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة والحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته ولعل ذلك يمكن وراء نظراته التقريرية الى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وأربعين عاما وكان بودلير ذا تأثير كبير على الانتاج الشعرى والنثرى والنقدى ، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة ، من خلال ديوانه « قصائد نثرية قصيرة » جرب محاولة انشاء نثر موسيقى دون ايقاع أو قافية ولكنه فقط يملك ايقاعا غنائيا يتفق مع حركة الروح ومن خلال مقالاته النقدية التى جمعت تحت عنوان « الفن الرومانتيكى »

و « المذكرات الخاصة » و « مقالات » درس انتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر ، ثم كان اكتشافه واعجابه بادجار الان بو الذى ترجمه الى الفرنسية ترجمة لا تقل ابداعا عن الأصل • لكن انتاجه الشعرى هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل الخاص والواقعيين أصحاب الفن الايجابى ليكون مبدعا للشعر الرمزى وواحدا من أكبر من حولوا مسار الشعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين •

٩ — اندريه بريتون (A) Bréton

أديب فرنسى (١٨٩٦ — ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان ما اتجه الى الشعر وبدأ اتصاله بأبولونير فى مارس سنة ١٩١٧ وفى حلقاته تعرف بسوبولت ثم بأراجون وساهم الثلاثة فى اصدار مجلة أدبية ثم فى تكوين الحركة السريالية ، صدر ديوانه الشعرى الأول سنة ١٩١٩ ، ثم ساهم هو ومجموعة السرياليين مع تزارا فى قيام حركة الدادائية سنة ١٩٢٠ ولكن السرياليين عادوا للانفصال مرة أخرى سنة ١٩٢٢ وفى سنة ١٩٢٣ صدر الديوان الثانى لبريتون يحمل بوضوح ملامح الحركة السريالية ، كان يحلم باحداث انقلاب فى عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات جديدة فى اللغة ، واتكأ كثيرا على الحلم وعلى الكتابة العفوية ، وقد لخص بريتون كل ذلك فى « اعلان السريالية الأول » سنة ١٩٢٤ •

١٠ — كلود برنار (C) Bernard

عالم فزياء فرنسى (١٨١٣ — ١٨٧٨) شغل منصب أستاذ الطب التجريبي فى الكوليج دى فرانس سنة ١٨٥٥ ، واشتهر فى عالم الطب ببحثه حول « وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عند الانسان والحيوان » سنة ١٨٥٣ ، واشتهر فى مجال الفكر بعامة بمقدمته

في الطب التجريبي سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيوط الرئيسية لمنهج
البحث التجريبي •

١١ — بيير كورني Corneille

شاعر مسرحي فرنسي (١٦٠٦ — ١٦٨٤) درس القانون وعمل
بالمحاماة في بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه الى الشعر بمبدأ كتابة مسرحيته
الشعرية الأولى « ميلت » سنة ١٦٢٩ وتابع انتاجه المسرحي الكوميدي
ولفتت موهبته نظر الوزير الكاردينالي ريشيليو فضمه الى مجموعة الكتاب
البارزين الذين ترعاهم الحولة ، ثم كتب « السيد » مسرحيته الشهيرة
سنة ١٦٣٦ التي أثارت جدلا حادا في عصره حول جدوى واحترام قانون
الوحدات الثلاث الكلاسيكية في المسرح ، ثم قدم بعد ذلك « هوراس »
« وسنا » و « بوليوكيت » وقد ترجمت كثير من مسرحياته الى العربية
ترجمات متنوعة ، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران
في الربع الأول من هذا القرن • وانتخب عضوا بالاكاديمية سنة ١٦٣٧ ،
وشغل مع راسين وموليير أعمدة المذهب الكلاسيكي في فرنسا •

١٢ — شاتوبريان Chateaubriand

أديب فرنسي (١٧٦٨ — ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكان
ضابطا في الجيش واضطر الى الهجرة الى امريكا والى انجلترا في بدايات
الثورة ، ثم عاد الى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكي يتفرغ للأدب والفكر فكتب
« عبقرية المسيحية » سنة ١٨٠٢ مكررا على فلسفة الرومانتيكية الدينية
في مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية ، واختلف مع نابليون فرحل
الى بيت المقدس وهناك كتب ملحمة « الشهيد » ثم عاد الى فرنسا من
جديد لكي يسهم في الفكر والسياسة معا فواصل انتاجا أدبيا قصصيا
وشعريا أو مزجا بينها في قصائد من النثر من ناحية ومن ناحية أخرى
واصل نشاطه السياسي وتدرج في مناصب الدولة حتى شغل منصب
وزير الخارجية في إحدى فترات الصراع بين الملكيين والجمهوريين
في فرنسا في نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر •

١٣ — بول كلوديل (Paul Claudel)

شاعر مسرحي فرنسي معاصر (١٨٦٨ — ١٩٥٥) ، تأثر أولا بالاتجاهات العلمية والواقعية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر . لكن قراءته لرامبو الذي كان يطلق عليه : « السحر في حالته المتوحشة » قلّدت تفكيره الى الاتجاه الى عالم ما فوق الواقع ، كان يتردد على صالون « فالارميه » الأدبي وهو في الرابعة عشرة وبدأ انتاجه بمسرحيتين : رأسى من ذهب ١٨٨٩ والمدينة ١٨٩٠ ، ساعده العمل في السلك الدبلوماسي على الانتقال الى أمريكا والشرق الأقصى ثم الى معظم بلاد أوروبا وساعد هذا كله على سعة افقه وكتب كتابه « التعرف على الشرق : تقرير شعري حول الفن : (من ١٨٩٥ — ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر سنة ١٩٠٤ وواصل انتاجه الشعري واختير عضوا بالاكاديمية الفرنسية ١٩٤٦ .

١٤ — رودلف كارناب (Rudolf Carnap)

فيلسوف ألماني معاصر (١٨٩١ — ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلي جماعة فيينا وقد هاجر الى أمريكا حيث عمل في جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك في التعريف بمبادئ « الوضعية الجديدة » أو « الوضعية المنطقية » وفي ادارة « دائرة المعارف العلمية » ومن مؤلفاته : البناء المنطقي للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح امكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشكلي حتى يمكن تصفية المشكلات التي تخلو من معنى حقيقي وقد كتب بعد ذلك عدة مؤلفات في اللغة ، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل الى دراسة السيমানتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل الى المنطق الرمزي سنة ١٩٥٤ .

١٥ — توماس ستيرن اليوت (Thomas Stearns Eliot)

شاعر وناقد ومؤلف مسرحي انجليزي من أصل أمريكي (١٨٨٨ — ١٩٦٥) بدأ دراسته في جامعة هارفارد ودرس كذلك في السربون وفي اكسفورد ، وكان ديوانه الأول : « أغنية حب الفريدبرفول » سنة ١٩١٧

خروجاً على التقاليد الشعرية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر •
ومن خلال لقائه بأزرا باوند في هذه الفترة تعرف على المدرسة الإيطالية
الجديدة والتقى كذلك بهولم الذي ساعد في تشكيل شخصيته النقدية ،
وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة انتاج الشاعر ، ثم
كانت « أربعاء الرماد » سنة ١٩٣٠ تجسيدا لأزمة العلاقة بين الظاهر
المادى والحقيقة الروحية ، ثم كتب بعد ذلك : جريمة قتل في الكاندرائية
سنة ١٩٣٥ وحفل كوكثيل سنة ١٩٥٠ ، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ •

١٦ — (أوجين جرنندال) الوارد (Eluard (Eugén Grindal

شاعر فرنسي معاصر (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عانى من الالام منذ
طفولته واضطر الى أن يقطع دراسته ويقضى في المصححة عامين وهو في
المسابعة عشرة وخرج لكي يكون أعلى الأصوات في محاربة الألم والدعوة
الى السلام ونشر في سنة ١٩١٨ ديوانه « الواجب والقلق » قصائد
للسلام « لكي يقف في وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب
بجماعات السرياليين والداديين (أراجون ، بريتون ترارا) وساهم
في انتاج المدرستين وأزداد تعلقه بالسريالية التي ولج فيها الى عالم
اللاوعى والى التجديد في التكنيك اللغوي • وصدر له دواوين : عاصمة
الإلم سنة ١٩٢٦ ، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢ ،
لكن الوارد بدأ يعيد النظر في التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن
تصل الى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نفاذ
اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة ، وأصدر في هذا الاتجاه « العيون
الخصبة سنة ١٩٣٦ » و « مشوار طبيعي سنة ١٩٣٨ » و « أعطني شيئاً
أراه سنة ١٩٣٩ » وأخرج « مختارات من الشعر القديم » سنة ١٩٥١ •

١٧ — لافونتين La fontain

شاعر فرنسي من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ — ١٦٩٥) كان
أبوه مديراً لشئون المياه والغابات في إحدى المقاطعات الفرنسية وقصد
(م ١٧ — لغة الشعر)

أتاح له ذلك فرصة للاقتراب الشديد من الطبيعة والحيوانات ، وأثاحت له معرفته بإحدى اميرات مقاطعة أورليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع في مكتبات الامارة على كتب التراث اللاتيني والاعريقي وعلى ما ترجم الى الفرنسية من مؤلفات أخرى . وكان من بين ما قرأ إحدى ترجمات كتاب كلية ودمنة الى الفرنسية وهي الترجمة التي قام بها سيد داود الأصفهاني الفارسي في حياة لافونتين وكانت ذا أثر واضح على قصصه التي كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثير في مقدمة الجزء الثالث (أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق القاهرة ، مكتبة الزهراء ١٩٨٤) .

١٨ — جارسيا لودى لافيرجا Garciaso de la Verga

شاعر أسباني من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ — ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجي الانساني في عصر النهضة ، وكانت روافده الأولى تتمثل في « الحب » الذي تأثر في تصويره بمنايع أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم في تطوير موسيقى الشعر الأسباني عن طريق ثقافته الايطالية الواسعة .

١٩ — جيرارد هوبكنج Gerard Hopking

شاعر انجليزي من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ — ١٨٩٩) تلقى تعليمه دينيا في جامعة أكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر في جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته الا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبرت برديج وكان هوبكنج يرى أن العنصر الأول في الشعر هو الموسيقى وأن الكلمات والتراكيب تأتي تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالأساطير العالمية . وقد أثر كثيرا في الشعر الانجليزي من بداية الربع الثاني من القرن العشرين .

٢٠ - فيكتور هيجو V. Hugo

أديب فرنسي كبير عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٢ - ١٨٨٥) كان أبوه قائدًا في جيش نابليون وقضى جزءًا كبيرًا من طفولته في إيطاليا وأسبانيا؛ قبل أن يعود إلى فرنسا ، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبًا كبيرًا ويقول : « أريد أن أكون مثل شاتوبريان أولاً أكون شيئًا على الإطلاق » كان انتاجه الأول : « الأغاني » سنة ١٨٢٢ ، جسرابين الاكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءًا من المقدمة التي كتبها لديوان « كرومويل » سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه منظرٌ وقائد الحركة الرومانتيكية ، وناقش في مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية في الفن التي كانت قد أثارتها مسرحيته هرناني سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحداً من أبرز ممثلي عصره سياسياً وفلسفياً وأديباً وفي سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة « نوتردام دي باريس » وخلال هذا العقد (١٨٣١ - ١٨٤٠) يصدر أربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسي عنده وتتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلي ، وبدءاً من الأربعينات في القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسي لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة وللنزعة الانسانية ويصدر سنة ١٨٥٣ ديوانه « العقاب » موجهاً ضد نابليون الثالث ، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر في المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر « أسطورة القرون » و « البؤساء » سنة ١٨٦٢ و « عمال البحر » سنة ١٨٦٦ في شكل أعمال روائية ، وكان هيجو يعتقد جيداً أنه صاحب رسالة انسانية كبرى ويرى أن الفن لا ينبغي أن يقف عند البحث عن « الجمال » وإنما يمتد إلى البحث عن « الخير » أيضاً .

٢١ - ج . و . هيجل G. W. Hegel

فيلسوف ألماني (١٧٧٠ - ١٨٣١) تتلمذ على يد شلنجر وهولديرلن وعنهما تلقى الاعجاب بالتراث الاغريقي القديم وشاركهما في التعمس

الثورة الفرنسية • كان أستاذا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالظليان السياسى فى عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الدينى والروحى للشعوب • وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نمو خاص فكرته عن الذاتية ، وكانت فلسفته تستهدف الانسان فى كليته ، حريته الحقيقية وسعادته وتستهدف حل التناقض بين الفكر والواقع وقد أصدر « دائرة المعارف الفلسفية » سنة ١٨١٧ وحاضر فى جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر فى مقدمة فلاسفة عصره •

٢٢ — لويس يلمسليف Louis Hjelmslev

عالم لغة دنمركى (١٨٩٩ — ١٩٦٥) تلقى دراسته فى باريس على يد عالم اللغة الفرنسى « مييه » وكون مع برونزال « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن سنة ١٩٣١ ، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة وقد طور وناقش فى مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دى سوسير ، وجمع هذه المقالات فى كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان « مقالات لغوية » ويصنف يلمسليف بين اللغويين باعتباره رائد الاتجاه العلمى فى بحوث « السيমানتيك » •

٢٣ — رومان جاكوسيون Jakobson (Roman)

عالم لغة أمريكى من أصل روسى ولد سنة ١٨٩٦ ، تلقى دراسته فى موسكو ، وبها أنشأ حلقاته اللغوية ، وكان على اتصال بحركة « الشكليين » فى الأدب ، وانتقل الى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعة لها ، وهناك أنشأ مع « تروبتسكوى » « حلقة براغ للدراسات اللغوية » وقد هرب من وجه النازى سنة ١٩٣٩ فلاجأ الى اسكندنافيا ، ثم الى أمريكا سنة ١٩٤١ وفى نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراستهما اللغوية والأدبية ، وقد غطت دراسات جاكوسيون كثيرا من الميادين ضمن علم اللغة العام الى نظرية الأدب الى دراسات فى

الفلكلور وفي التحليل النفسى ووسائل التوصيل الاعلامى ، وقد أثر
في كثير من أعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكى •

٢٤ — لوتريامون Lautreamont

من أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٤٦ — ١٨٧٠) عاش
حياة خاطفة لم تتجاوز أربعة وعشرين عاما • وأصدر خلالها مجموعة من
الدواوين الشعرية لم تلتفت النظر كثيرا في حينها ولكنها حين اعيد طبعها
في سنة ١٩٢٠ لقيت اهتماما منا كبيرا من اندويه بريتون زعيم السريالين ،
وكررت الاشارة بلغة لوتريامون باعتبارها لغة طليعية ، تمرت في وقت
مبكر في القرن التاسع عشر على الفزعة العقلانية التي كانت تسود الشعر
آنذاك •

٢٥ — جارسيلالوركا Garcial Lorca

شاعر ومؤلف مسرحى أسباني (١٨٩٩ — ١٩٣٦) عاش في الأندلس
وتلقى ثقافته دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى ، وأنتج أشعارا غنائية
تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية الى الموضوعات السريالية ،
وأعطى جهدا كبيرا للمسرح في الفترة الأخيرة من حياته • فكتب كثيرا من
المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته : عرس الدم سنة ١٩٣٣ ، وأيرما سنة ١٩٣٥ ،
وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦ ، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات
التراجيديا الاغريقية بالسياسة المعاصرة ، وقد أعدم برصاص حرس فرانكو
في الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية •

٢٦ — لامارتين Lamartine

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ — ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه
المبكر بشاعرية الروح ، وأصدر ديوان « التأملات الشعرية » سنة ١٨٢٠
وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان
يقول سانت بيف وقد زار الشرق وحج الى « الأماكن المقدسة » ، وعاد

ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا ، فشرع في كتابة « ملحمة الروح » وقد ظهر منها جزءان : « جوسلين » سنة ١٨٣٦ « وسقوط أحد الملائكة » سنة ١٨٣٨ ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية ووصل في احدى الفترات الى شغل منصب وزير الخارجية في حكومة احدى الثورات التي سادت فرنسا في هذه الفترة سنة ١٨٤٨ ، وحين قضت الامبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين السياسة للانتاج الأدبي المكثف في مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الانتاج الذي جعله يصنف في كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وأدباء القرن التاسع عشر .

٢٧ — مالارمي (Stéphane Mallarmé)

من كبار شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٤٢ — ١٨٩٨) من بطفولة حزينة بعد أن فقد أمه في وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته ، درس الانجليزية واشتغل بتدريسها فترة طويلة في أقاليم فرنسا ، ولم ينتقل الى باريس الا بعد الثلاثين من عمره وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية ، اتجه الى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسيين وبودلير وادجار بو . يتميز شعر مالارمي بصعوبة خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفي للمحتوى ودعوته الى أن تعود الذات الى توحيدها الطفولي والى ليائها الداخلي الذي يسمح للروح أن تتوغل بعمق في النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر لا ينبغي أن يعنى برسم الأشياء بالقدر الذي يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما أسماه بالعدم الذي هو حقيقة وأصبح مالارمي زعيما لجيل الرمزيين وأصدر مجمل أشعاره في طبعة كاملة سنة ١٨٨٧ .

٢٨ — مالرب Malherbe

شاعر فرنسي عاش في القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ — ١٦٢٨) لعب دورا هاما في الانتقال بالشعر الفرنسي الى المرحلة الغنائية ،

وذلك من خلال انتاجه الشعرى وكتاباتة النظرية ، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذى ينجح فى التعبير عن الأفكار الخالدة فى قالب محكم وصاف يسوده الايقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هذه الأفكار أسدل الستار على مبادئ جماعة « الثريا » فى العصور الوسطى ، ومهد الجو لظهور الشعر الكلاسيكى .

٢٩ — موليير Molier

مؤلف مسرحى فرنسى (١٦٢٢ — ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل لفترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح ، وبعد عدة محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة ببباريس ، قدم موليير أولى مسرحياته فى مدينة ليون سنة ١٦٥٥ ، ثم قدمت فرقته الى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة ، وكانت مسرحية « المتحذفات المضحكات » سنة ١٦٥٩ هى بداية الشهرة الواسعة لموليير ، وتتابع أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا : مدرسة الزوجات وزواج بالاكراه وتارتوف ، وطبيب رغم أنه . وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسى الى حركة المسرح العلمى ، وكانت مسرحياته المترجمة الى العربية من أكثر المسرحيات رواجاً فى بداية حركة المسرح العربى مصر .

٣٠ — موسييه Musset (Alfred de)

كاتب وشاعر فرنسى فى القرن التاسع عشر (١٨١٠ — ١٨٥٧) ، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجامعة الرومانتيكى منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقاً لالفريد دى فينى ، وسانت بييف ، وفى سن العشرين كتب : « قصص من اسبانيا وايطاليا » وهى مجموعة جسدت كثيراً من ملامح الأدب الرومانتيكى فى هذه الفترة ، ثم تقدم للمسرح الفرنسى مجموعة من المسرحيات ، تعد لدى النقاد أعظم ما قدمه المسرح الرومانتيكى لتاريخ الدراما ، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبة

الرومانتيكية جورج صائد وعبر عنها في قصته الشهيرة : « اعترافات فتى العصر » وتركت ظلها كذلك على تأملاته : « الليلي » وقد جمعت أشعاره كاملة في طبقات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية ، وترجم بعض منها الى العربية .

٣١ — باستير (Louis) Pasteur

كيميائي وعالم حيوان فرنسي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٢٢ — ١٨٩٥) وهو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم ، وقد أثرت نظرياته في الميكروب ، تأثيرا جذريا على مسار علمي الطب والجراحة ، وعلى الأفكار العلمية عامة في القرن التاسع عشر .

٣٢ — ادجار آلن بو (Edgar Allan) Poe

شاعر وروائي وثقافة أمريكي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٩ — ١٨٤٩) فقد في سن مبكرة أبويه اللذين كان يعملان بالتمثيل ، فظل الحزن وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة وانتاجه الكثير ، كتب أولى قصائده المشهورة « الى هيليني » في سن الرابعة عشرة ، وأصدر ديوانه الأول في الثامنة عشرة وقد قام آلن بو برحلة الى الشرق العربي واطلع على جانب من الفكر الروحي فيه وترك ذلك آثارا عليه ، ويرى النقاد الفرنسيون أن عبارة بو الشهيرة : « كل ما نراه أو يتراءى لنا ليس الا حلما في حلم » متأثرة بروح القرآن ، وقد تتابع انتاج بو في مجالات كثيرة في القصة والرواية والصحافة الأدبية والشعر ، وتأثر أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالرميه وبودليير الذي أعجب به وترجم بعض انتاجه القصصي والشعري الى الفرنسية ، وكان لتقديم بودليير لآلن بو أثر كبير جدا في شهرة بو العالمية .

٣٣ — بوب (Alexander) Pope

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر في انجلترا (١٦٨٨ —

(١٧٤٤ —) عرف طريقه الى الشعر مبكرا فكتب في سنن الثانية عشرة : « انشودة الوحدة » وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة أشعاره العاطفية فكتب قصيدته : « ذكريات امرأة تعيسة » وقصيدة : « الى هلويز الراهبة العاشقة » وقد ثقف بوب نفسه ، فتعلم وحده ، ، الفرنسية والايطالية واليونانية واللاتينية وقد ترجم الالياذة شعرا سنة ١٧٣٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر ، وقاد حملة الصراع بين « القدماء والمحدثين » وقد كان كتابه « مقال في التقد » والذي كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول في النقد الانجليزى يقابل ما فعله « بوالو » في الفرنسية عندما كتب « فن الشعر » حيث وضع القواعد المحددة التى ينبغى على الناقد اتباعها .

٣٤ — بريفيير (Jaques) Prevert

جان بريفيير واحد من أشهر شعراء فرنسا في القرن العشرين (١٩٠٠ — ١٩٧٧) بدأ حياته بالاتصال بالسيراليين وانهاها بشيوع أشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الأطفال على نحو خاص ، وقد عمل بالاضافة الى ذلك في حقل السينما . فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧ ، وتتابع دواوينه فأصدر « الكلمات » سنة ١٩٤٦ و « حكايات » سنة ١٩٤٦ و « مشاهد » ١٩٥١ و « الأمطار والزمن الجميل » ١٩٥٥ واشتهرت مجموعة من أغنياته على نحو خاص في أوروبا وأمريكا مثل أغنية « باربارا » ومثل قصيدة « لكى ترسم لوحة لعصفور » .

٣٥ — كينو (Reymond) Queneau

ريمون كينو ، أديب فرنسى معاصر (١٩٠٣ — ١٩٧٦) ، ساهم في الحركة السريالية بين عامى سنة ٢٤ و ٢٩ ، ثم أهتم بفروع التحليل النفسى وعلاقتها بالأدب ، واتسم إنتاجه بالمزج بين الشاعرية والنظم وقد جعله ذلك يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الانسان موقفا نقديا وقد مارس تصويره النقدى هذا من خلال تصويره لبناء جديد للغة الحرة استفاد فيه من تجربته السريالية ومن

اهتماماته بالتحليل النفسى ، ودعوته الى اخذ عناصر من اللغة المتكلمة في بناء اللغة الأدبية وقد كتب في هذا الصدد « تدريبات على الأسلوب » سنة ١٩٦٣ ، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية في شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان « السنديان والكلب » .

٣٦ — ريفردى Reverdy (Pierre)

بيير ريفردى ، شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٩ — ١٩٦٠) ، كان من رواد الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧ ، لكنه سرعان ما أثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافيزيقي ، وصدرت دواوينه من خلال عزلته تنم عن العطش للمصفا والرغبة فى الانفلات ، وقد صدرت له دواوين ، « الجيتار النائم » سنة ١٩١٩ ، و « رسم النجوم » سنة ١٩٢١ و « منابع الريح » سنة ١٩٤٥ و « أغنية للموتى » سنة ١٩٤٨ .

٣٧ — راسين Racine (Jean)

شاعر مسرحى عاش فى القرن السابع عشر « ١٦٣٩ — ١٦٩٩ » تلقى تعليمه الأول فى مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية ولل فلسفة ، وقد قدم بداية انتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣ ، وقدم رائعته أندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧ ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر يترك الكتابة المسرحية فتوة طويلة ، وكان معاصرا ومناغسا للشاعر المسرحى كورنى ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى صورها له التراث الكلاسيكى اليونانى وأن يعطيها دفعة ايحائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية فى فرنسا .

٣٨ — رامبو Rambaud (Arthur)

ارثير رامبو من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٥٤ — ١٨٩١) بدأ انتاجه الشعرى متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين ، ولكن

سرعان ما تميز صوته في قصيدته « الموسيقى أولا » سنة ١٨٧٠ أى في سن السادسة عشرة وقصيدة « الرواسخ » بعدها بعام واحد وبدأ ثأثرا في اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه ، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التى أندلعت فى شبابه وضد العقيدة المسيحية من خلال قصيدته « القرايين الأولى » سنة ١٨٧١ ، ثم كتب قصيدته المشهورة « السفينة السكرى » سنة ١٨٧١ من خلال تأمل داخلى عميق وكتب بعدها « الشرط الأول لمن يريد أن يكون شاعر أن يكون شديد المعرفة الداخلية ثم أن ينجح فى وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون » ، وتتابع انتاجه الشعرى ومحاولاته لبناء عالم سحرى تستطيع فيه أن تتجسد المشاعر والأفكار فى صور لونية ، وتتابعت دواوينه وقصائده : « الدموع » و « البحار » و « الأزهار » و « العبارات » و : « فصل فى الجحيم » (وهى مقالات فى الترجمة الذاتية صاغها فى نثر شعرى ، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذى وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى الى القطيعة بينهما وفيها حلل تجربته الثورية فى الأدب) ، وقد كان انتاجه مقوما هاما من مقومات المذهب الرمضى ، ومقدمة من مقدمات السرياليين الذين وجدوا فى أفكاره بذرة « الثورة الدائمة للروح الانسانية » .

٣٩ — رونسان (Pierre de) Ronsard

بيير دى رونسان شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر (١٥٢٤ — ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة « الثريا » ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة ، وقد حاكى فى أناشيده الشعرية « هوارس » و « بندار » ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهام داخلى وحاول كتابة الملحمة الشعرية فى أخريات حياته ، وترك ملحمة ناقصة ، وقد اختير فى حياته « أميرا للشعراء » ، ومن خلال تعرض انتاجه لنقد « مالرب » خفت اسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على يد الناقد الرومانتيكى

« سانت بييف » الذى أعاد اليه مكتبته كزعيم المدرسة وكشاعر غنائى كبير .

٤٠ — سان جون برس Salint - John Perse

شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٧ — ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتى فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر ، اتجه منذ شبابه الى العمل فى الحقل الدبلوماسى ولكنه كان على صلة وثيقة بأندريه جيد وبول فاليرى ، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد صعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكرتيرا عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية ، وعند دخول النازى الى فرنسا ، هاجر الى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس ، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة الفرنسية ضد الألمان ، وقد تميز الانتاج الشعري لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أو فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه « خالقا حقيقيا » لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه : « المنفى » سنة ١٩٤٢ ، و « الأمطار » سنة ١٩٤٤ و « الرياح » سنة ١٩٤٦ و « حوليات » سنة ١٩٦٠ ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠ .

٤١ — سبيتزر Spitzer (Leó)

ليو سبيتزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ — ١٩٦٠) تلقى ثقافته ألمانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراساته بالانجليزية ، يعد رائدا للاتجاه المسمى « بالأسلوبية الأدبية » من خلال كتاباته التى

أرسي فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادئ علم
الأسلوب ، وطبق هذا المنهج في دراسات أعدها حول سرفانتس وديدرو
وكلوديل •

٤٢ — فيني Vigny (Alfred)

الفريد دى فيني من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ —
١٨٦٣) ، ينحدر من أسرة عريقة وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد
النبل والفرسان ، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية ولكنه اتجه الى
الشعر فنظم قصيدته الشهيرة « موسى » سنة ١٨٢٢ ، ثم كتب ملحمة
« أخت الملائكة » التي لقيت نجاحا كبيرا وانضم الى « نادى »
الرومانسيين وانعقدت أواصر صلاته بفكتور هيجو • وبالإضافة الى
الشعر التي جمع في طبعات كاملة والى الملحمة كتب فيني الرواية ، فأصدر
رواية « الخامس من مارس » سنة ١٨٢٦ ، وتتابع بعد ذلك ازدواج
الانتاج الروائي والشعري عنده ، وكتب سيرته الذاتية بعنوان « مذكرات
الشاعر » وقد تميزت أشعاره بأحياء كثير من قصص الكتاب المقدس •

٤٣ — فيرلين Verlaine (Paul)

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ — ١٨٩٦)
ساهم في الحركات الشعرية الشهيرة في عصره ، فكان ديوانه الأول الذي
صدر سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجاه البرناسي • وصدر له ديوان
« الأغنية الجميلة » سنة ١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا ثم كان لقاءه
مع رامبو سنة ١٨٧١ الذي أثر كثيرا في حياته من خلال اقترانهما معا
في باريس وبروكسل ولندن ، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى

به عامين كتب خلالهما ديوانه « حكايات دون كلمات » واتجهت أشعاره بعد ذلك الى خليط من الغموض والتصوف والاستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من أعلام المدرسة الرمزية ، في إطار هذا الاتجاه أصدر « فن الشعر » سنة ١٨٧٤ وفيه يعلن أن الفن هو « أن يكون الانسان هو ذاته كينونة مطلقة » وكان يعرف شعره بأنه « شيء يذوب في الهواء » وأنه لا يبحث مطلقا عن « اللون » الخالص ، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألوان ويعتمد اعتمادا كبيرا على موسيقى الكلمات لدرجة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليصنعوا منها قطعاً موسيقية خالصة •

فهرست الأعلام

عمدنا الى ترتيب الأعلام هنا وفقا للنطق العربى لها ، وبالنسبة للأعلام التى قدمنا تعريفا لها فى الملحق السابق ، أثبتنا هنا رقمها الذى وردت تحته هناك (بين قوسين مصحوبا بعلامة النجمة *) .

(١)

- ابراهيم ناجى ١٦٩
- ابن يعيش ١٦٣
- أبو العتاهية ٨٤ ، ٨٥
- أبو العلاء المعرى ١٦٨
- أبو لونير ٥٥ ، ٧٤ ، ١١٨ ، ١٢٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦
- الحسانى عبد الله ٨٤
- ادانك ١٥٤
- الدمنهورى ٨٤
- اراجون (١ *) ٧٤ ، ٨٢ ، ٩٩ ، ٢٠٩
- الأشمونى ١٦٣
- الاعشى ١٣٠
- الآمدى ١٣٠
- الوار (١٦ *) ٢٤٠
- المتنبى ١٦٩
- النابغة الذبياني ٨٣
- اليوت (١٥ *) ١٣٧
- امرؤ القيس ١٦٨

- انطوان (ج) ۱۹۲، ۱۹۰، ۹۴، ۶۰، ۳۱
- اوجدن ۲۳۱
- اوسجود ۲۳۹، ۲۳۸
- اولسان ۲۳۸
- ایزیدوور ایزو ۴۳۰
- ایفون ۱۶۲

(ب)

- بارت (رولان) (۶) ۲۹
- باری ۱۵۴
- باستیر (۳۱) ۲۱۷، ۲۱۵، ۱۴۵
- بانفیل (۲) ۲۴۸، ۱۱۱، ۱۰۴
- بایی (۱۰) ۲۱۳، ۱۹۲، ۱۷۳، ۱۶۲، ۳۵، ۲۴
- بدر شاکر السیاب ۸۶
- برتلو ۲۱۷، ۲۱۵، ۱۴۵
- برتو ۱۷۱
- برنار (ساره) ۱۱۲
- برنار (کلود) (۱۰) ۲۱۷، ۲۱۵، ۱۷۱، ۱۴۵
- بلزاک ۱۴۵
- بلنکنبرج ۲۱۶
- برنز شفج ۱۹۹
- بروسیلیو (ج) ۴۴
- بریتو ۱۵۲
- بریتون (اندريه) (۹) ۲۱۱، ۲۰۶، ۲۰۱، ۱۵۷، ۶۰
- ۲۴۰، ۲۲۹
- بریسون ۱۳۳، ۱۳۱
- بریمون (هنری) (۵) ۱۵۹، ۵۰، ۴۳، ۳۲

- برینو (شارل) ۱۶۲، ۲۴
- برول (لیفی) ۱۹۷
- بریفر (جاك) (۳۴ *) ۵۳
- بشار بن برد ۱۰۸
- بلای (جبوم دی) (۳ *)
- بیرس ۱۸۴
- بوالو (۴ *) ۷۵
- بو (ادجارالن) (۳۲ *) ۳۳۰
- بوب (الكسندر) (۳۳ *) ۲۴۸
- بودلیر (۸ *) ۲۰، ۲۱، ۴۳، ۵۳، ۵۴، ۶۵، ۹۳، ۱۱۳،
۱۱۶، ۱۴۸، ۱۷۳، ۱۸۷، ۲۱۰، ۲۴۲، ۲۴۷
- بوزیدینو ۵۳
- بوسویه ۶۸
- بوفون (۷ *) ۲۵
- بیرس ۱۸۴
- بیشون ۱۷۰

(ت)

- تسنیر ۹۴

(ج)

- جاکسون (۲۳ *) ۴۵، ۵۰، ۶۷، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۸۱، ۱۸۷،
۲۰۹، ۲۴۶، ۲۱۱، ۲۱۲
- جیسرسن ۱۸۱

جرامون (موريس) ۲۷، ۷۳، ۱۱۳، ۱۱۹، *

جيريقيس ۱۷۸ *

جوتييه (تيوفيل) ۱۱۸ *

جيرو ۲۵، ۱۰۳، ۲۲۵ *

(ح)

حامد طاهر ۸۹ *

(د)

دافي (جارديني) ۱۲۸ *

داموريت ۷۱، ۱۷۰ *

دي بونت ۳۱ *

دي سوسير ۳۹، ۴۲، ۵۵، ۷۰، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۲۹ *

دوفرين (ميكيل) ۲۳۴ *

ديكارت ۱۲۰ *

(ر)

راسين (۳۷ *) ۳۰، ۳۱، ۵۹، ۹۰، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۴۷،

۱۹۴، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۸ *

راشيل ۱۱۸ *

رامبو (۳۸ *) ۲۰، ۳۰، ۳۲، ۵۸، ۸۱، ۹۰، ۱۰۵، ۱۴۲،

۱۴۳، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۵۶، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۱۵،

۲۴۲، ۲۱۷ *

ريتشارد ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۴۳ *

ريفيردي (۳۹ *) ۲۱۲ *

رو (سان بول) ۶۰ *

• رویو ۱۶۴

• رونسار (۳۹ *) ۱۰۳ •

(ز)

• زهیر بن ابی سلمی ۸۳ •

(س)

• ساپورتا ۱۳۴ •

• سان جون برمس (۴۰ *) ۶۷ •

• سکویا ۱۱۱ •

• سیبتر (۴۱ *) ۲۵ •

• سبیر (اندری) ۱۱۸ ، ۱۰۰ •

• سرفیان (بیو) ۱۱۳ •

• سورنسون ۱۵۰ ، ۱۵۲ •

• سوویو (ایتین) ۲۲ ، ۵۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۸ ، ۳۵۰ •

(ش)

• شاتوبریان (۱۲ *) ۶۸ ، ۳۴ •

• شانون ۱۳۱ •

• شوقی ۱۶۹ •

• شومسکی ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ •

(ص)

• صالح جودت ۲۲۰ •

(ع)

• عبد القاهر الجرجانی ۱۷۷ •

• علی الجندی ۱۳۰ •

• علی محمود طه ۱۶۹ •

(ف)

- فاجنر ۴۳
- فاروق شوشة ۸۷
- فارنن
- فالنتین ۴۲
- فالیری ۱۷ ، ۲۱ ، ۳۲ ، ۳۶ ، ۵۱ ، ۵۷ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۱۰۸ ، ۱۱۶ ، ۱۱۹ ، ۱۵۸ ، ۱۹۶ ، ۲۰۶ ، ۲۲۸ ، ۲۳۳ ، ۲۴۳ ، ۲۵۲
- فاندوم (ماتئو دی) ۵۳
- فرجیل ۱۵۸ ، ۲۲۹
- فریس (بول) ۱۱۴
- فونتاینی ۵۸ ، ۱۵۴ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۹۶
- فیزلین (* ۴۳) ۳۰ ، ۷۲ ، ۸۱ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۵ ، ۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۵۶ ، ۱۷۳ ، ۱۷۳ ، ۲۰۲ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷
- فینی (* ۴۲) ۳۰ ، ۹۰ ، ۱۰۵ ، ۱۴۵ ، ۱۴۷ ، ۱۵۱ ، ۱۵۶ ، ۱۷۳ ، ۲۰۳ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷

(ك)

- کارناب (* ۱۴) ۲۳۳
- کریسو ۱۶۲
- کلودیل (* ۱۳) ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۳۷
- کورنی (* ۱۱) ۳۰ ، ۳۲ ، ۹۰ ، ۱۴۷ ، ۱۷۸ ، ۲۱۵
- ۲۱۸ ، ۲۱۷
- کوکن ۱۱۲
- کونت دی لیل ۱۶۸ ، ۱۷۳
- کینو (ریموند) (* ۳۵) ۱۲۲

(J)

- لافيجا (جارسيا دی) (* ۱۸) ۱۸۶
- لافونتین (* ۱۷) ۳۱
- لامارتین (* ۲۶) ۱۴۷ ، ۱۴۵ ، ۱۰۵ ، ۹۷ ، ۹۰ ، ۵۵ ، ۳۰
- ۲۱۷ ، ۲۱۵ ، ۱۵۶
- لوت (جورج) ۱۱۹ ، ۱۱۴ ، ۱۱۲ ، ۶۸ ، ۶۷ ، ۴۲
- لورکا (جارسيا) (* ۲۵) ۲۰۲
- لوتريامون (* ۲۴) ۲۰۴ ، ۱۹۰
- لیرش ۹۳

(م)

- مارتینیہ ۱۵۰ ، ۱۰۱ ، ۹۴
- مالرب (* ۲۸) ۱۵۹ ، ۷۵ ، ۵۰
- مالارمیہ (* ۲۷) ۵۶ ، ۵۵ ، ۵۲ ، ۵۱ ، ۴۴ ، ۳۲ ، ۳۱ ، ۳۰
- ۵۸ ، ۶۱ ، ۹۱ ، ۹۷ ، ۱۰۰ ، ۲۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶
- ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۶ ، ۱۴۷ ، ۱۵۲ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۷۰ ، ۱۷۳ ، ۱۸۰
- ۲۴۷ ، ۲۴۳ ، ۲۳۹ ، ۲۱۸ ، ۲۱۷ ، ۲۱۵ ، ۲۱۳ ، ۲۱۰
- مجنون لیلی ۸۴
- مطران (خلیل) ۸۵
- موسیہ (* ۳۰) ۵۵
- موفیون ۶۰
- مولیر (* ۲۹) ۱۹۳ ، ۱۷۸ ، ۱۴۷ ، ۱۰۵ ، ۹۰ ، ۳۳ ، ۳۰
- ۲۱۷ ، ۲۱۵
- مونان (جورج) ۳۶

(ن)

- نرفال (جیرار دی) ۲۰۴ ، ۱۸۲

(۵)

• ۹۴ هاس

• ۲۳۷، ۲۳۴ (* ۲۱) هيچل

• ۸۱، ۶۸، ۶۰، ۵۵، ۳۰، ۲۰ (* ۲۰) هيچو (فكتور)

• ۲۰۲، ۱۷۹، ۱۷۳، ۱۵۶، ۱۴۷، ۱۴۵، ۱۴۴، ۱۳۶، ۱۰۵، ۹۰

• ۲۳۹، ۲۱۸، ۲۱۷، ۲۱۵، ۲۱۱

• ۶۶ (* ۱۹) هوبكنج (جيار)

(۶)

• ۲۳۶ وارين

• ۱۵۰ وند

• ۱۵۰ ونكلر

• ۳۱ وول (جون)

(۷)

• ۱۵۲، ۱۴۹، ۴۰، ۳۹ (* ۲۲) يلمسليف

فهرست تفصیلی بمواد الكتاب

مقدمة الترجمة : ۳ - ۱۵

مدخل : في ميدان البحث ومناهجه ۱۷ - ۲۸

تعريف الشاعرية ومجالاتها (۱۷) تعريف القصيدة (۱۸) خصائصها الصوتية والمعنوية وأنماطها (۱۹) دوافع اختيار مادة البحث وعيناته (۲۱) منهج البحث ونمط الجمال العلمي (۲۲) قياس الممدل والمجازة (۲۴) خطوات الدراسة الاحصائية لظاهرة المجازة الشعرية (۲۶) مبادئ اختيار العينات (۲۷) مزايا اختيار عصور ثلاثة وشعراء تسعة (۲۹) المجازة هي التفرد فمتى بدأ ذلك في الشعر ؟ (۳۱) ظاهرة الاستقطاب في الفنون والآداب الحديثة (۳۲) مفهوم النثر المقابل للشعر (۳۳) كيف تخضع الظاهرة الشعرية للمقاييس العلمية الجافة ؟ (۳۵) نقد الشعر ينبغي أن يكون محمدا لا غائما ، نماذج من النقد الغائم (۳۶) *

الباب الأول : المشكلة الشعرية ۳۹ - ۶۴

عناصر اللغة : الدال والمدلول (۳۹) الفرق بين الشكل والجوهر (۴۰) أولا : الفصل في الدال : هل هناك معنى لغوي للوزن أو للتقفية ؟ (۴۱) هل وظيفة الوزن في الشعر وظيفة موسيقية ؟ (۴۲) علاقة القافية بالتركيب النحوي (۴۴) ثانيا : الفصل في المدلول بين تقنين التجربة وفك التقنين (۴۶) معنى الترجمة في إطار هذا التقريب (۴۷) هل المحتوى مستقل عن اللغة ؟ (۴۷) هل يمكن ترجمة الشعر ؟ (۴۸) الصعوبة تكمن في ترجمة شكل المعنى (۵۰) مم يتكون شكل المعنى ؟ (۵۱) شاعرية الأشياء (۵۱) هل هناك موضوع غير شاعري ؟ (۵۲) قيمة التفسيرات النفسية والاجتماعية والتاريخية للشعر (۵۳) الشاعر ليس صانع أفكار بل كلمات (۵۵) المجازة اللغوية في الشعر ومصطلحات البلاغة القديمة (۵۷) تحليل لاستعارة

الابتداع واستعارة الاستعمال (٥٨) أهمية الصور البلاغية في النقد الحديث (٦٢) الطابع التصنيفي للبلاغة القديمة (٦٢) اهمال البلاغة لدراسة البناء المشترك بين الصور (٦٣) البنائية تبحث عن شكل كلى للأشكال الجزئية (٦٣) الشعر لغة سلبية تحمل بذور الايجابية (٦٤) *

الباب الثاني : المستوى الصوتي : نظم الشعر ٦٥ — ١٢٨

الخلط بين الوزن والشعر (٦٥) قصيدة النثر والشعر الحر (٦٥) الشعر دائري والنثر امتدادى (٦٦) هل يصلح الايقاع لتعريف الشعر ؟ (٦٨) شروط التعريف الجيد (٦٩) قيمة الوقف كخاصة للشعر (٦٩) التقسيم لصوتى والمعنوى للعبارة (٧٠) التقسيم القوى والتقسيم الضعيف (٧١) درجات التقسيم وعلاقتها بعلامات الترقيم (٧١) الوقف العروضى والوقف المعنوى (٧٢) هل يلاحظ لقاء الشعر وقفات المعنى أو الوزن ؟ (٧٣) موقف الشعر الحديث من علامات الترقيم (٧٤) ظاهرة التضمن (٧٥) تفاوت الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين في درجاته (٨١) دراسة لتطور ظاهرة التضمن في الشعر العربى (هامش ٨٣ — ٨٩) احصائية بتطور ظاهرة التضمن بين الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين (٩٠) محاولة الخروج على توازى الصوت والمعنى هو الظاهرة المشتركة في ألوان الشعر المختلفة (٩٣) تعريفات العبارة ومحاولة تطبيقها على النثر والشعر (٩٤) هل تكمن خاصية الشعر الأولى في عدم التوازى (٩٦) القافية والترصيع (٩٨) فيرلين يهاجم القافية في شعر مقفى (٩٩) ما هى وظيفة القافية (٩٩) علاقة المعنى بالصوت (١٠٠) تجنب اللبس في النثر والبحث عنه في الشعر (١٠١) ظاهرتان متناقضتان في تطور القافية (١٠٢) القافية الغنية والقافية السهلة (١٠٣) القافية المعنوية وقانون الموازنة (١٠٤) تطور التقليل من استخدام القوافى المصنفة صرفيا (١٠٥) الترصيع (١٠٧) وظيفة الترصيع (١١٠) الوظيفة البنائية للبحر (١١١) المشاكلة المقطعية في الشعر والنثر (١١٢) التجانس البحرى والتجانس الايقاعى (١١٤) الشاعر يستغل المتاح في اللغة لكنه لا يصنعها (١١٥) هل يؤدى الاطراد الى

الرتابة؟ (١١٧) حول طريقة الالتقاء في الشعر بين التعبيرية والتنغيمية (١١٧)
الشعر ليس هو اللانثر وإنما المضاد للنثر (١٢٠) مفهوم الأصوات عند
علماء اللغة وتطبيق المفهوم على وظيفة الصوت في الشعر (١٢٢) درجة
الفهم المطلوبة في الشعر (١٢٣) عناصر التوضيح وعناصر التثويش (١٢٥)
استغلال علامات الترقيم والمساحات البيضاء في كتابة القصيدة (١٢٧) •

الباب الثالث : المستوى المعنوي : الاسناد ١٢٩ — ١٦٠

اللغة المتميزة واللغة المميزة (١٢٩) الحرية اللغوية محكومة بقوانين
التوصيل (١٣٠) متى تكون العبارة ذات معنى ؟ (١٣٢) الاسناد والملاءمة
(١٣٣) درجات المعنى ودرجات النحو (١٣٤) مفهوم المعنى في النظرية
السياقية (١٣٥) انتهاك الشعر لقانون المعنى النصوى (١٣٦) موقف
الاستعارة (١٣٧) مراحل الاستعارة (١٣٩) علاقة الاستعارة بالوسائل
الشعرية الأخرى (١٤٠) الفرق بين شاعرية الأشياء وشاعرية الكلمات (١٤٢)
احصائية عن الصفة الملائمة وغير الملائمة في الشعر (١٤٤) هل هناك درجات
للملاءمة ؟ (١٥٠) محاولة لتجزئ المعنى (١٥١) هل يمكن تجزئة كلمات
الألوان ؟ (١٥٢) ظاهرة التداعى (١٥٣) الاستعارة القرابية والاستعارة
البعيدة (١٥٤) الاستعارة المستعملة بين الكلاسيكيين والمحدثين (١٥٦)
مبالغة الرمزيين والسراليين في المجازة (١٥٧) •

الباب الرابع : المستوى المعنوي : التحديد ١٦١ — ١٨٩

وسائل التحديد النحوية (١٦١) التحديد الكمى والتحديد الموضعى
(١٦٢) بين مصطلحي النعت والصفة (١٦٣) الصفة اللازمة والصفة الطائفة
(١٦٤) نماذج تطبيقية من الشعر العربى (هامش ١٦٨ ، ١٩٩) الصفات
المقيدة والصفات المصورة (١٧١) الاطناب من خلال الصفة (١٧٢) معدل
ورود الصفة في اللغة العلمية والنثرية والشعرية (١٧٤) تطور استخدام
الشعر للصفة (١٧٥) التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفى في

الصيغة الشعرية (١٧٧) كيف تحل اللغة الشعرية هذا التعارض (١٧٨) تكون الدرجة الأولى والدرجة الثانية للصورة من خلال التعارض (١٧٩) الضمائر والظروف والأعلام (١٨٠) تحليل جاكويسون لعملية التوصيل اللغوية (١٨١) ما معنى « أنا » في الشعر ؟ (١٨٢) الشعر وظروف الزمان والمكان (١٨٥) أسماء الأعلام (١٨٧) *

الباب الخامس : المستوى المعنوي : الربط : ١٩٠ — ٢٠٨

اتساع مجال دراسة الربط في الفنون الأخرى (١٩٠) هل هناك قواعد محددة لربط العبارات (١٩١) فكرة العنوان بين المقال النثرى والقصيدة (١٩٣) التسلسل المنطقي للأفكار بين النثر والشعر القديم والحديث (١٩٥) تطور « عدم الاتساق » في الشعر (١٩٦) استخدام هذه الوسيلة في الرواية والسينما والموسيقى (١٩٩) وسائل الربط المعنوي (٢٠١) فكرة العاطفية في الشعر (٢٠٤) الاتصال الشعري بين ضياع المعنى والعثور عليه (٢٠٧) *

الباب السادس : نظام الكلمات ٢٠٨ — ٢٢٦

أهمية النحو في دراسة الشعر (٢٠٨) الغموض بين الخروج على قواعد المنطق والخروج على قواعد الجملة (٢١٠) الكلمات الحرة (٢١٢) الحد الفاصل لحرية التركيب (٢١٣) هل يمكن استخلاص نحو للشعر ؟ (٢١٣) دراسة للقلب والصفة (٢١٤) ما هي الصفة ؟ (٢١٩) الفرق بين الصفة والاسم ودور كل منهما وامكانيات التبادل (٢٢٠) علاقة الصفة بالتقديم والتأخير (٢٢١) *

الباب السابع : الوظيفة الشعرية ٢٢٧ — ٢٤٥

تلخيص هدف الدراسة (٢٢٧) اعتراضان منهجيان (٢٢٧) كل أسلوب انتهك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا (٢٢٩) الفرق بين الشعر واللامعقول

(٢٣٠) معنى المعنى (٢٣١) المعنى الاتارى والمعنى الياحائى (٢٣٢) مفهوم
الوعى الشعرى (٢٣٤) مخاطر عدم التحديد (٢٣٥) هل يمكن وضع قاموس
اياحائى ؟ (٢٣٧) تحليل لمفهوم الاستعارة على ضوء للاشارة والايحاء (٢٤١)
سر استخدام الألوان فى الشعر الحديث (٢٤٢) كيف تؤدي الوظيفة الشعرية
من خلال التعبير ؟ (٢٤٤) •

ملحق تعريفى بأهم الأعلام الواردة فى الكتاب ص ٢٥٢ — ٢٧٠

كتشاف بالاعلام ص — ٢٧١

شهرست تفصيلى ص — ٢٧٩

كتب أخرى للمترجم :

- ١ — الأدب المقارن : النظرية والتطبيق : مكتبة الزهراء .
 - ٢ — طرازية الأسلوب بين المعاصرة والتراث : مكتبة الزهراء .
 - ٣ — نافذة في جدار الصمت (ديوان شعر بالاستشراف) : مكتبة الشباب .
 - ٤ — ثلاثة ألحان مصرية (ديوان شعر بالاستشراف) : الهيئة المصرية العامة للتأليف .
 - ٥ — الصورة الشعرية في البلاغة والنقد العربي (رسالة ماجستير لم تطبع) .
 - ٦ — ديوان أحمد درويش (ديوان شعر) تحت الطبع .
- بالفرنسية :

1. L'Arabe langue Simple.
Ed. Safarri - Paris - 1981.
2. A Propos de littérature arabe.
Ed. Le Calligraphe. Paris 1984.
3. La vie et la poésie de Khalil Matran.
Thèse de Doctorat d'Etat (Université de la Sorbonne).

رقم الايداع ٣٤٠٥ لسنة ١٩٨٥

مطابع سجل العرب

استدراك وتصويب

نعتذر عن بعض الأخطاء التي تسربت الى بعض الكتب العربية أو الفرنسية ، وكثير منها لا يفوت على فطنة القارئ ، وقد أردنا هنا فقط أن نشير الى بعض الأخطاء التي وردت في النص الفرنسي والتي قد تؤدي الى لبس في المعنى :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٧	١٧	Linguistiaue	Linguistique
٧٢	هامش	Franjais	Français
٧٦	٨	Saeur	Soeur
٧٧	١٢	Cer	Ces
٩٢	هامش	eicyclopédique	encyclopédique
٩٢	هامش	Langager	Langage
٩٧	٥	Son	Sou
١١٤	٤	Galamant	Galamment
١١٧	هامش	Lezvers	Les vers
١٢٤	٩	L'un	d'un
١٢٨	٨	Seint	Sein
١٢٨	٨	Signe	Seing
١٤٧	هامش	Stratilication	Stratification
١٨١	هامش	Languaze	Language
١٩٢	هامش	Languistique	Linguistique
٢٣١	هامش	quiquois	quelquefois
٢٣٣	هامش	La	Les

STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE

ما خصائص لغة الشعر ؟ ...
وما الذي يعيبرها عن لغة النثر غير الوزن والقافية ؟
وما طبيعة العلاقات الخاصة للتركيب اللغوية في الشعر ؟
وهل يمكن استنتاج قوانين لهذه العلاقات تطبق على لغات مختلفة ؟
حول هذه المحاور يدير المؤلف بحثه في هذا الكتاب
مرتكزا على معطيات البلاغة وعلم اللغة وفلسفة الجمال والنقد
الأدبي ، ومستخدما مناهج الوصف والاحصاء ، ومحاولا
رغم كثافة المادة العلمية . أن يظل خيط الوضوح متصلا
بينه وبين قارئه .

وتقدم جاول المترجم أن يضيف في هوامش الكتاب
إشارات تربط بعض قضايا الشعر العربي ونماذج
القديمة والحديثة بقضايا هذا المنهج الحديث
في بناء لغة الشعر .

الناشر

الناشر : مكتبة الزهراء

٨ ش عبد العزيز - عابدين - القاهرة

ت : ١٨٠٠٠٠

